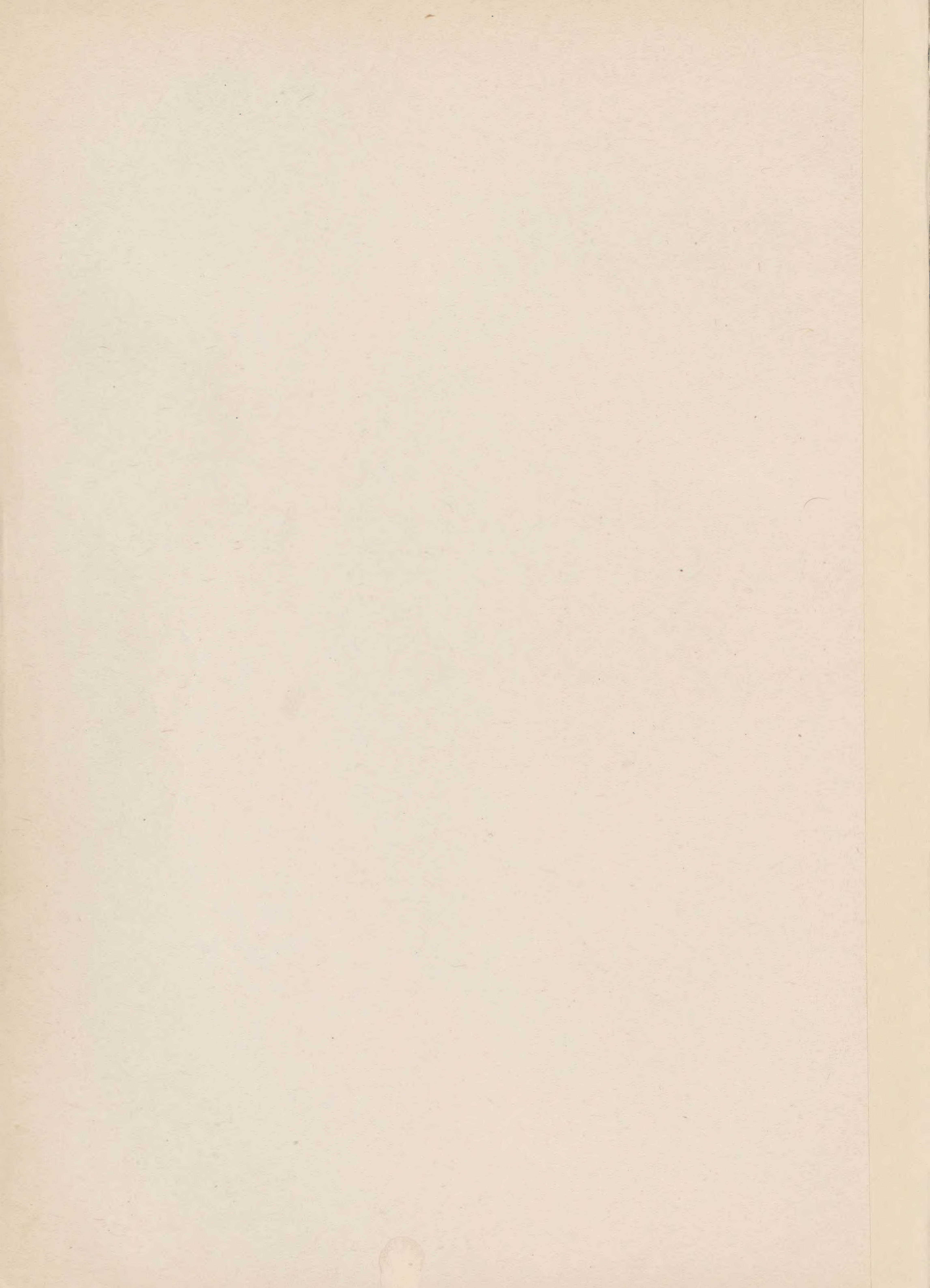
ZEICHNUNGEN
VON
RIZA ABBASI



F. BRUCKMANN A.-G. MÜNCHEN

Friedrich Sarre und Eugen Mittwoch

Zeichnungen von Riza Abbasi



SARRE—MITTWOCH

ZEICHNUNGEN VON RIZA ABBASI



ZEICHNUNGEN

VON

RIZA ABBASI

BEARBEITET

VON

FRIEDRICH SARRE UND EUGEN MITTWOCH

Mit 10 Abbildungen im Text und 48 zum Teil farbigen Tafeln

MÜNCHEN 1914
F. BRUCKMANN A.-G.

Verzeichnis der Abbildungen und Tafeln*

Abbildung 1. Riza Abbasi, Miniatur aus einer persischen Handschrift, in der Kaiserlichen Bibliothek in St. Petersburg 2, 17
Abbildung 2. Riza Abbasi, Beweinung Christi, Miniatur in Berliner Privatbesitz . . 3, 17
Abbildung 3. Riza Abbasi, teilweise kolorierte Zeichnung in Berliner Privatbesitz . . . 3
Abbildung 4a. Der Arzt Schifa'i, teilweise kolorierte Zeichnung des Riza Abbasi im British Museum
Abbildung 4b. Der Künstler Muhammadi Herati, desgleichen 10, 11
Abbildung 5. Riza Abbasi, Miniatur vom Jahre 1628, in englischem Privatbesitz . . 10**
Abbildung 6. Riza Abbasi, Miniatur vom Jahre 1634, im Metropolitan-Museum in New-York 10, 11**
Abbildung 7. Riza Abbasi, Schlußseite eines Gulistan-Codex, in der Kaiserlichen Bibliothek in St. Petersburg 16**
Abbildung 8. Riza Abbasi, Schlußseite einer Handschrift in der Kaiserlichen Bibliothek in St. Petersburg 17**
Abbildung 9. Riza Abbasi, Schriftprobe vom Jahre 1613 v. Chr. im British-Museum 17**
Abbildung 10. Miniatur aus einer persischen Handschrift vom Jahre 1561, in der Kaiserlichen Bibliothek in St. Petersburg 42
Tafel 1. Der Meschhed-Pilger 15, 18, 22*, 23, 45, 49**, 52, 53, 54, 56
Tafel 2. Alter Mann auf Zebu 22*, 23, 45
Tafel 3a. Der Gefesselte 23*, 45
Tafel 3b. Hockender Mann im Gebet 23*, 40, 45
Tafel 4a. Alter Mann mit Kind 23*, 26, 45
Tafel 4b. Alter Mann mit Stab 24*, 28, 30, 35, 36, 38, 40, 42, 45, 46, 50**
Tafel 5. Alter Mann mit Brille und Portrait des Blumenmalers Schafiʿ el-Abbasi 24*, 26, 45, 50**
Tafel 6. Hornblasender Derwisch 24*, 26, 45, 46
Tafel 7. Lesendes Mädchen 25*, 26, 27, 38, 45
Tafel 8. Falkenjäger in Waldlandschaft 25*, 27, 38, 39, 45, 46
Tafel 9. Baumstudie 26*, 46
Tafel 10. Jüngling mit Blume 27*, 46
Tafel 11. Scherzblatt mit vier Pferden 27*, 37, 38, 50**
Tafel 12. Singender Vogel 10, 27*, 37, 38, 46, 50**, 51
Tafel 13. Mann mit Spindel 10, 23, 28*, 40, 46, 51**, 54, 57
Tafel 14. Knieender Schenke 28*, 40, 46, 47, 49, 51**, 56
Tafel 15. Schah Abbas(?) und Schenke 21, 28*, 30, 35, 40, 46, 52**, 53, 57
Tafel 16. Schenke mit Weinkrügen 23, 29*, 30, 31, 36, 38, 39, 43, 46, 52**
Tafel 17. Knieender Schenke 29*, 36, 39, 40, 46, 53**

---

*) Die Zahlen bezeichnen die Seiten, auf denen die betreffende Tafel erwähnt ist. **Ein Stern** bedeutet die Stelle, welche die Beschreibung enthält; **zwei Sterne** die Stelle, welche die Künstlerinschrift behandelt.

Tafel 18. Ruhender Mann 12, 30*, 35, 43, 47, 51, 53**, 57, 58
Tafel 19a. Derwisch(?) mit Katze auf dem Rücken 30*, 47
Tafel 19b. Buckeliger Mann, einen Topf schleppend 30*, 38, 40, 47
Tafel 20. Figürliche Szene in Landschaft 23, 30, 31*, 32, 35, 37, 38, 42, 47, 51, 53**
Tafel 21. Nomadendorf 19, 31*, 38, 39, 47, 51, 53**
Tafel 22. Landschaft mit Tieren 32*, 37, 38, 38, 39
Tafel 23. Landschaft mit Tieren 31, 32*, 37, 38, 39, 47
Tafel 24. Landschaft mit Tieren 32, 33*, 37, 38, 39, 40, 47, 49, 54**, 56
Tafel 25. Rast zweier Reiter im Walde 32, 33*, 39, 40, 47
Tafel 26. Entwürfe für Buchillustrationen 33*, 34, 47
Tafel 27. Schreibstube 34*, 47
Tafel 28a. Betender Mann 34*, 40, 47, 48, 49, 54**
Tafel 28b. Greis mit Stab 23, 30, 35*, 36, 47, 49, 55**, 56
Tafel 29a. Sitzender Mann mit Schreibgerät 35*, 40, 47
Tafel 29b. Greis, sich auf einen Stab stützend 35*, 36, 38, 47
Tafel 30. Liebespaar 23, 36*, 48, 49, 55**, 56
Tafel 31. Alter Mann und junges Mädchen 36*, 40, 43, 48
Tafel 32. Der Tuchhändler 30, 36*, 40, 48
Tafel 33. Der Polospieler 30, 31, 35, 36, 37*, 38, 39, 40, 48, 56**
Tafel 34. Der Wolfjäger 37*, 38, 42, 48, 49, 56**
Tafel 35. Die Falkenjagd 36, 37*, 38, 39, 48, 57**
Tafel 36. Krieger mit Beutepferd 38*, 48
Tafel 37. Rastender Mann im Gebirge . . 12, 31, 32, 38*, 39, 41, 43, 48, 53, 57**, 58
Tafel 38. Hirt mit Schafherde 31, 38*, 39*, 48
Tafel 39. Die Schindmähre 39*, 48
Tafel 40. Drei Skizzen: Schreitender Mann, sich umschauend 39*, 48; Reiter im Bach 39*, 48; Polospieler(?) 40*, 48
Tafel 41. Drei Skizzen: Knieender Mann mit Gefäß 40*, 48; Knieender Mann mit aufgestützten Armen 40*, 48; Auf einem Hügel stehender Mann mit Spindel 40*, 48
Tafel 42. Vier Skizzen: Krieger zu Pferde 41*, 48; Kamelreiter mit Lanze 41*, 48; Liegender Hund 38, 41*, 48, 57**; Maus vor offener Falle 41*, 48
Tafel 43. Zwei Krieger 41*, 48
Tafel 44. Rustem, das Pferd Raksch einfangend(?) 42*, 48
Tafel 45. Vogelkampf 42*, 48
Tafel 46. Badeszene 43*, 48
Tafel 47a. Brustbild eines Jünglings 12, 43*, 53, 58**
Tafel 47b. Zwei Frauenköpfe 43*
Tafel 48a. Schreitender Mann 44*
Tafel 48b. Sitzender Mann 44*

ZEICHNUNGEN

VON

RIZA ABBASI





Abb. 1. Riza Abbasi, Miniatur aus einer persischen Handschrift
in der Kaiserl. Bibliothek in St. Petersburg



FRAU MARIA SARRE GEB. HUMANN

ZUGEEIGNET



Inhaltsangabe

Seite

I. Vorbemerkungen, von Friedrich Sarre 1

II. Nachrichten über Riza Abbasi und andere Künstler des Namens Riza, von Eugen Mittwoch 5

III. Beschreibung der Zeichnungen, von Friedrich Sarre 22

IV. Gruppierung und künstlerische Würdigung der Zeichnungen, von Friedrich Sarre 45

V. Die Beischriften auf den Zeichnungen, von Eugen Mittwoch 49

VI. Verzeichnis von datierten Schriftproben und Zeichnungen Riza Abbasis 59





Abb. 2. Riza Abbasi, Beweinung Christi
Miniatur in Berliner Privatbesitz



I
Vorbemerkungen
von
Friedrich Sarre

Vor ungefähr fünfzehn Jahren tauchten die Zeichnungen, die wir hiermit der Öffentlichkeit übergeben, im Kunsthandel auf. Es handelt sich um einen Oktavband (26,4×18,6 cm.), den ein etwa der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts angehörender persischer Lackeinband umschließt; die fünfundfünfzig aus grobem grauem Karton bestehenden Blätter sind in Leporello-Form aneinandergefügt, und auf ihnen hat man, oft von farbigen Randleisten umrahmt, die auf verschiedenartigem Papier gefertigten Zeichnungen aufgeklebt, manchmal zu zweien, in seltenen Fällen in größerer Anzahl nebeneinander geordnet.

Zu jener Zeit hatte man sich noch wenig mit den orientalischen Miniaturmalereien und Zeichnungen beschäftigt. Auf die künstlerische Bedeutung der letzteren hatte der feinsinnige Kunstkenner Henry Wallis schon im Jahre 1894 hingewiesen[1]), ohne daß seiner Anregung ein eingehenderes Studium gefolgt wäre. Wie Wallis hervorhob, befinden sich derartige Zeichnungen selten und verstreut in den Albums, in denen orientalische Kunstliebhaber persische und indische farbige Miniaturblätter und Kalligraphien zusammenzustellen pflegten. Diese farblosen Zeichnungen scheinen also weniger geschätzt worden zu sein, und so ist unser Album, das fast ausschließlich derartige Zeichnungen enthält, schon aus diesem Grunde eine Seltenheit und legt die Vermutung nahe, daß es sich hier um etwas anderes als um eins der üblichen Sammelalbums handelt.

Das durch Eugen Mittwoch vorgenommene Studium der Inschriften ergab bei einer Reihe von Blättern die Signatur des Riza Abbasi, eines persischen Miniaturmalers aus der Zeit Schah Abbas des Großen (1587—1629) und seines Nachfolgers Safi I. (1629—1642). Ein künstlerischer Zusammenhang zwischen den bezeichneten und den meisten der nicht bezeichneten Blätter des Albums ist unverkennbar. Die Zusammenstellung scheint nicht gleichzeitig zu sein; sie mag ungefähr ein Jahrhundert nach dem Tode des Künstlers, etwa in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts (vgl. den Einband) erfolgt, und bei dieser Gelegenheit mögen dann einige wenige, nicht

---

[1]) Persian Ceramic Art, belonging to Mr. F. Ducane Godman. London 1894. p. 30. In Fig. 33 und 34 veröffentlicht W. zwei solche Zeichnungen „as illustrations of Persian figure drawings . . .; Many similar drawings are to be met with in Oriental albums, and often the inscriptions contain dates. *It is to be regretted that no series of these studies has yet been published. The design is frequently, as in the present instance, admirable for style and charakter.*“

von Riza Abbasi herrührende Arbeiten der Sammlung hinzugefügt worden sein. Von diesen haben wir die Zeichnung eines Vogels in der Art des Schafi Abbasi und ein paar Zeichnungen nach indischen Vorlagen, ebenso wie eine ganz minderwertige Miniaturmalerei des achtzehnten Jahrhunderts fortgelassen; dagegen haben andere Blätter Aufnahme gefunden, die sicher auf ältere, noch dem sechzehnten Jahrhundert angehörende Vorbilder zurückgehen und nach diesen durchgepaust worden sind. Die Vermutung darf ausgesprochen werden, daß auch diese in irgendeinem Zusammenhange zu dem Künstler stehen, mit dessen eigenhändigen Arbeiten sie hier vereinigt worden sind. Vielleicht waren sie in seinem Besitz, um gelegentlich von ihm bei seinen Kompositionen, vor allem für Buchillustrationen, benutzt zu werden.

Je mehr ich mich mit Riza Abbasi beschäftigte, je mehr ich von seinen eigenhändigen und den nach ihm kopierten Arbeiten kennen lernte, um so mehr kam ich zur Überzeugung, daß es sich in dem Leporello-Album zum größten Teil um eine Sammlung von authentischen Arbeiten des äußerst fruchtbaren Modemalers der Abbas-Periode handelt, der von der Mit- und Nachwelt häufig kopiert und nachgeahmt worden ist. Den ursprünglichen Plan, meine Studien in einer größeren und umfassenderen Publikation über den Künstler niederzulegen, habe ich aus verschiedenen Gründen, auf die hier nicht näher eingegangen sei, aufgegeben. Ein Teil des von mir gesammelten Materials ist inzwischen von F. R. Martin in seiner großen Publikation über orientalische Miniaturmalerei veröffentlicht worden.[1]) Dieses groß angelegte vorzügliche Werk gibt zum ersten Male eine durch reichhaltiges Abbildungsmaterial unterstützte Übersicht über die persischeMiniaturmalerei und geht auch auf Riza Abbasi näher ein. Meiner Ansicht nach wird jedoch Martin dem Künstler sowohl wie der ganzen Schah Abbas-Periode deshalb nicht gerecht, weil ihn seine Vorliebe für die mittelalterlich-persische Kunst zu Vergleichen verführt, bei denen die jüngere Zeit zu kurz kommt. Auch jene letzte Blütezeit der persischen Kunst hat ihre Vorzüge, die natürlich ganz anderer Art sind als die z. B. der älteren, der Mongolenzeit. Ebensowenig läßt sich die altniederländische mit der holländischen Kunst des siebzehnten Jahrhunderts vergleichen und nach dieser oder jener Vorliebe van Eyck oder Rembrandt bewerten. Martin zeigt einige charakteristische Arbeiten des Künstlers aus öffentlichen und Privatsammlungen und bringt auch die bisher bekannten biographischen Notizen. Die früheren Veröffentlichungen, die sich mit Riza Abbasi beschäftigen, sind ein kleiner Aufsatz von mir[2]), eine Abhandlung von J. v. Karabacek[3]), und zwei auf letztere bezugnehmende Aufsätze von Eugen Mittwoch und mir[4]).

Die künstlerischen Äußerungen Riza Abbasis scheiden sich in Buchillustrationen und Einzelblätter. Jene sind in der Komposition naturgemäß stark an die für die betreffende Darstellung überlieferte Tradition gebunden und lassen deshalb die künstlerische Eigenart nur in beschränktem Maße zur Geltung kommen (Abb. 1). Außer-

---

1) The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey from the 8th to the 18th Century. London 1912.

2) Riza Abbasi, ein persischer Miniaturmaler. Kunst und Künstler. Oktober 1910. S. 45—53.

3) Zur orientalischen Altertumskunde, III. Riza- i Abbasi, ein persischer Miniaturmaler. Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien, philos. histor. Klasse. 167. Band 1. Abhandlung. Wien 1911.

4) Zu Josef von Karabaceks, „Riza-i Abbasi". Der Islam II. S. 196—219.

dem legt der kleine Maßstab hier dem Figürlichen Beschränkungen auf und verhindert zum Beispiel eine charakteristische Wiedergabe des Ausdrucks und teilweise auch der Bewegungsmotive. Auch die für die Buchillustration vielfach benutzte Emailfarbe läßt keine irgendwie feinere Behandlung der Gesichtszüge zu.

Anders verhält es sich mit den Einzelblättern, wo der Künstler weniger an den gegebenen Maßstab gebunden war. Sie zerfallen in die vollständig in Farben ausgeführten und in die nur teilweise kolorierten Blätter. Von ersteren haben wir in dem Aufsatz in „Kunst und Künstler" ein künstlerisch sehr hoch stehendes Blatt veröffentlicht, das ein Liebespaar wiedergibt und, vom Künstler signiert, im Jahre 1630 gefertigt ist. „Die graziöse Gruppe mit ihren kräftigen, in breite Flächen geordneten Farben hebt sich wirkungsvoll von dem braunen Hintergrunde ab, der sich in seiner Tönung der Hauptszene unterordnet und nur durch einzelne goldene Pflanzen und Wolken belebt ist."

Hier sei als Beispiel für diese vollständig illuminierten Blätter eine auch inhaltlich sehr merkwürdige Arbeit erwähnt, die eine Passionsscene, die Beweinung Christi, darstellt (Abb. 2). Die Farbengebung ist teilweise nicht sehr glücklich; vor allem macht sich das Rosa und Gold des Hintergrundes und dann ein Ziegelrot und Hellblau in den Gewändern unangenehm bemerkbar, so daß die schwarz-weiße Wiedergabe des Blattes dem Originale fast vorzuziehen ist. Um so wirkungsvoller ist die Komposition, die in einzelnen Motiven von Dürer'schen Motiven beeinflußt zu sein scheint[1]). Mit ergreifendem Pathos ist die Klage und Trauer in jeder der Figuren zum Ausdruck gebracht, und die dem Herrn am nächsten stehende Gruppe, der weißbärtige Alte, der den Oberkörper des Verschiedenen inbrünstig umfängt, und die drei Frauen, die seinen Kopf und den linken Arm halten, könnten auch in der abendländischen Kunst nicht mit stärkerer Empfindung wiedergegeben sein. Interessant ist das Bestreben, einigen der Figuren eine charakteristisch semitische Physionomie zu geben, die sich auffallend von den übrigen, ziemlich banalen Gesichtstypen unterscheidet. Während hier, und in den meisten anderen ganz kolorierten Blättern, der Gesamteindruck in koloristischer Hinsicht kein glücklicher ist, zeigt sich der Künstler viel freier und bedeutender in den nur in beschränktem Maße farbig behandelten Blättern. Als Beispiel sei in Abb. 3 die einen Fächer tragende Frauenfigur abgebildet[2]). Mit wenigen sicheren Pinselstrichen ist diese graziöse Frauengestalt hingeworfen. Die Andeutung der Landschaft beschränkt sich auf das Notwendigste, auf wenige in Gold ausgeführte Pflanzen und auf den zarten Rispenstrauch, der hinter der Figur in harmonischer Biegung aufsteigt; und farbig sind an der Figur selbst nur das violette, bis zu den Fersen herabfallende Kopftuch, die roten Schuhe und der grüne Fächer wiedergegeben.

Diese in beschränktem Maße kolorierten Einzelblätter leiten zu den vollständig farblosen Zeichnungen und Skizzen über, aus denen unser Album, wenigstens zum größten Teil, besteht. Daß hier das rein Künstlerische zu noch größerer Geltung kommt, bedarf keines Beweises. Wir sehen in diesen nicht vollendeten und skizzenhaft ausgeführten Zeichnungen den Künstler bei der Arbeit, wir beobachten, wie er mit dem Ausdruck ringt, wie er wieder und wieder verbessert, um endlich die ihn

[1]) Ich beabsichtige später einmal in anderem Zusammenhange auf diese merkwürdige Beeinflussung näher einzugehen.

[2]) Die Beischrift enthält nur den Vermerk „Zeichnung des niedrigen Riza Abbasi."

befriedigende Lösung eines Bewegungsmotives zu finden. Er benützt ältere Vorlagen, die er mit einer feinen Nadel durchsticht und überträgt, um diese Vorlagen dann aber nur als äußere Anhaltspunkte für eine weitere eigene Ausführung und Ausgestaltung zu benutzen; er vergrößert das Blatt, durch Ankleben von Papierstreifen, wenn im Laufe der Arbeit die Komposition über das anfangs vorhergesehene Maß hinauswächst. Von ganz besonderem Reiz sind verschiedene formlose Skizzen, auf denen der Künstler das mit wenigen Strichen festgehalten hat, was er sich für eine spätere Verwendung notieren wollte. Derartige Blätter enthalten dann öfter in den beigefügten Inschriften kurze Angaben über das Datum und über den Ort und das Haus, in dem die Skizze entstanden ist.

Wir haben die Blätter in Rücksicht auf ihre Entstehung und die innere Zusammengehörigkeit geordnet und die Bearbeitung so unter uns verteilt, daß alles Epigraphisch-Historische von Eugen Mittwoch, alles Beschreibende und Kunstgeschichtliche von mir behandelt ist. Nachdem Mittwoch im folgenden Abschnitt die biographischen Nachrichten über unseren Künstler und über andere, die den Namen Riza trugen, zusammengestellt hat, und dadurch ein greifbares Bild der Persönlichkeit Riza Abbasis gewonnen ist, werden in einem dritten Kapitel die vorliegenden Zeichnungen von mir genau beschrieben und daraufhin untersucht werden, ob sie dem Künstler zugeschrieben werden dürfen oder nicht. Diesen Beschreibungen schließt sich eine Ausführung über die künstlerische Bedeutung der in Frage stehenden Zeichnungen an. Es folgen eine von Mittwoch herrührende Untersuchung und Bearbeitung der auf den Blättern vorhandenen Beischriften und eine Zusammenstellung von datierten Schriftproben und Zeichnungen des Künstlers. Den Schluß bilden auf achtundvierzig Tafeln die 55 Zeichnungen selbst, von denen eine Anzahl farbig wiedergegeben ist.

Den Instituten und Privatsammlern, die das Studium, die photographische Aufnahme und die Veröffentlichung von Arbeiten Riza Abbasis in liebenswürdiger Weise gestatteten, sei auch an dieser Stelle der ergebenste Dank ausgesprochen.

II

Nachrichten über Riza Abbasi und andere Künstler des Namens Riza

von

Eugen Mittwoch

Auf einer verhältnismäßig großen Zahl von Zeichnungen und Skizzen des persischen Kalligraphen und Malers Ali Riza-i Abbasi, der gewöhnlich kurz Riza Abbasi[1]) genannt wird und der in Europa bekannteste persische Künstler[2]) ist, sind Künstlerbeischriften vorhanden.

Diese Signaturen nennen uns bald den Namen des Künstlers, bald das Jahr des Entstehens oder der Vollendung einer Zeichnung, oft auch mit genauer Angabe des Tages und Monats sowie des Wochentages. Vielfach ist auch die Veranlassung, aus der heraus das Kunstblatt entstanden ist, angegeben, indem etwa bemerkt wird, in welchem Hause die Skizzierung erfolgt, bei welcher Gelegenheit dieses geschehen sei, oder im Auftrage wessen der Künstler seinen Entwurf gemacht habe.

Man hat aus diesen reichlichen Datierungen und Signierungen den Schluß gezogen[3]), unser Riza sei ein eingebildeter Mann gewesen, der selbst unbedeutende Skizzen mit genauen Vermerken versehen habe. Dem braucht aber nicht so zu sein. Jene Tatsache läßt sich ebensogut aus einem Hang zur Akribie, einer vielleicht manchmal schon ein wenig pedantischen Vorliebe für bis ins einzelne gehende Genauigkeit erklären.

Jedenfalls hätte es für die kunsthistorische Forschung ein nicht zu unterschätzendes Hilfsmittel bedeutet, wenn recht viele Künstler die gleiche Vorliebe gehabt hätten. Martin selbst (a. a. O.) bedauert es, daß die großen persischen Künstler Behzad und Mirak nicht in ähnlicher Weise wie Riza ihre Kunstwerke bezeichnet haben.

Nun sollte man meinen, dass ein Künstler, der seine Blätter so reichlich und so genau mit Beischriften versehen, wie Riza Abbasi, der Forschung überhaupt keine Rätsel habe aufgeben können, so daß über die Frage, ob ein Blatt, das seinen Namen trägt, ihm wirklich angehöre, und wann es entstanden sei, eine ernsthafte Meinungsverschiedenheit überhaupt nicht aufkommen könne.

[1]) Ich behalte der Einfachheit halber diese einmal eingebürgerte Form ohne das verbindende i auch hier bei.

[2]) F. R. Martin, The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey from the 8th to the 18th Century, London 1912, S. 70. — Mit „Martin" ist im folgenden, wenn nichts anderes bemerkt wird, stets der I. (Text-)Band dieses Werkes gemeint.

[3]) Martin, S. 72.

Und doch ist das der Fall gewesen. Ich spreche hier nicht von der Mehrzahl der Blätter auch Riza Abbasis, die *keine* Signatur tragen, und bei denen die Entscheidung darüber, wem ihre Autorschaft zuzuschreiben sei, nur nach stilistischen Erwägungen, durch Vergleichung der Skizzen mit den signierten Kunstwerken Riza Abbasis und anderer Künstler, getroffen werden kann und muß.

Eine solche Entscheidung wird in manchen Fällen, in denen eine genau signierte Zeichnung mit einer nicht signierten bis in Einzelheiten übereinstimmt, wenn zum Beispiel dieselbe Person in derselben charakteristischen Weise zur Darstellung gelangt, sicher zu treffen sein. In anderen Fällen, in denen es mehr auf die subjektive Auffassung ankommt, wird die Frage nicht immer mit gleicher Bestimmtheit zu beantworten sein.

Dieser Teil der Untersuchung bleibt den Ausführungen Sarres vorbehalten, wie denn überhaupt alle Fragen, die das kunsttechnische und formengeschichtliche Gebiet betreffen, in meiner mehr das Epigraphisch-Historische berücksichtigenden Darstellung im allgemeinen außer Betracht bleiben. Ich berücksichtige hier einzig und allein *die* Zeichnungen, die eine Signatur tragen.

Doch auch hier ergibt sich eine Menge von Fragen. Eine Zahl von Skizzen, für die wir den Nachweis erbringen, daß sie von der Hand des Riza Abbasi stammen, werden von J. von Karabacek[1]) und F. R. Martin[2]) anderen Künstlern, vor allem dem Ali Riza Atik zugeschrieben. Ja, es ist sogar im Hinblick auf einen früheren Aufsatz von Sarre[3]), der bereits einige der hier veröffentlichen Zeichnungen wiedergab, der Satz ausgesprochen worden: „Von Ali Riza-i Abbasi liegt uns hier weder ein sicheres Autograph, noch irgend ein positives Kennzeichen seines künstlerischen Duktus vor. Überzeugende Beweiskriterien wurden hierfür nicht beigebracht. Auch habe ich noch keine einzige Signatur gesehen, die unzweideutig und alle Zweifel ausschließend seinen Namen *Ali Riza* dargeboten hätte, immer nur unbestimmt und mehrdeutig رضاء عباسى, *Riza-i Abbasi.* Daß sich Ali Riza aber selbst mit ‚*Abbasi*' unterschrieben habe, dafür muß erst der Beweis erbracht werden. Denn wir wissen nicht, ob er den Ehrentitel vom Schah selbst oder bloß aus dem Volksmunde empfangen hatte. Letzteres wäre natürlich für die Annahme eines Autographs dort, wo sich der Beiname ‚Abbasi' findet, ein Ausschließungsgrund."[4])

„Abbasi" ist aber, wie wir sehen werden, kein Ehrentitel, den unser Künstler vom Schah oder aus dem Volksmunde erhalten hat, sondern gehört zum *Namen* unseres Künstlers und weist auf dessen Abstammung hin. Unser Meister hat also nicht erst von einem bestimmten Zeitpunkte, sondern von Geburt an (Ali) Riza Abbasi geheißen. Wir werden des ferneren sehen, daß die Signatur „Aga Riza", die mißverständlicherweise auf einen anderen Künstler, nämlich auf den schon genannten Ali Riza Atik

---

[1]) J. von Karabacek, „Zur orientalischen Altertumskunde", III. Riza-i Abbasi, ein persischer Miniaturenmaler. Sitzungsberichte der Kais. Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-historische Klasse. 167. Band. 1. Abhandlung. Wien 1911. — Diese Abhandlung ist im folgenden mit „v. Karabacek" bezeichnet.

[2]) In seinem bereits angeführten Werke.

[3]) „Riza Abbasi, ein persischer Miniaturenmaler. Von Friedrich Sarre" in „Kunst und Künstler", Oktober 1910. S. 45—53.

[4]) v. Karabacek, S. 39.

bezogen worden ist, vielfach ebenfalls auf unseren Riza Abbasi geht, mag sie nun von ihm selbst gebraucht oder von anderen ihm beigelegt worden sein.

Wie uns das bei der Mannigfaltigkeit der orientalischen Namen öfter begegnet, so hat sich auch unser Künstler nicht immer in derselben Weise bezeichnet, und er ist auch von anderen nicht immer in derselben Weise bezeichnet worden.

Wir werden also, bevor wir die in unserem Album vorkommenden Künstlerbeischriften im einzelnen behandeln (Abschnitt V), zunächst an dieser Stelle über unseren Riza Abbasi und, soweit das zur Abgrenzung und genaueren Bestimmung in zweifelhaften Fällen notwendig ist, über einige Künstler ähnlichen Namens, die in der hier in Betracht kommenden Zeit lebten, einiges von dem zusammenstellen und in möglichst knapper Form besprechen müssen, was die Quellenwerke und die Signaturen der auf uns gekommenen Kunstblätter an biographischem Material aufweisen.

* * *

Ali Riza Abbasi ist in der zweiten Hälfte des sechzehnten nachchristlichen Jahrhunderts in Tebriz geboren. Über sein Geburtsjahr haben wir keine Nachricht. Hingegen sind wir über seinen Geburtstag durch eine Künstlerbeischrift seines Sohnes Schafiʿ Abbasi unterrichtet (Martin, I, Figur 39), von der wir im weiteren Verlaufe noch zu sprechen haben werden.

Schon aus einer Angabe Rieus[1]) wußten wir, daß Riza Abbasi aus Tebriz stamme. Da aber diese Tatsache angezweifelt worden ist, möge hier die betreffende Stelle aus der persischen Tedhkire des Tahir Nasirabadi[2]) wörtlich angeführt werden. Sie lautet:

مولانا علیرضا آن هم تبریزیست اثر فضیلت او بمولانا عبد الباقی نمیرسیده امّا بسیار پاکیزه وضع آدمی بود هفت قلم را خوش مینوشت کتابه در مسجد مشهور بمسجد شیخ لطف الله وکمرصفه در مسجد جامع عباسی خط اوست وبطاقهای ردای بازار خفّافان وحلّاجان واقع بدر مسجد شیخ لطف الله دو رباعی بخط نسخ وتعلیق نوشته خوب نوشته این طرفه که خوشنویسی عهد با علیرضا موافق این رباعی ازو مسموع شد.....

„Maulana Ali Riza.

Er war ebenfalls ein Tebrizer[3]). Wenn auch sein Vorzug nicht an Maulana Abd el-Baki heranreichte, so war er doch von lauterer menschlicher Veranlagung. Sieben Schriftarten schrieb er in schöner Weise. Eine Inschrift in einer Moschee, die bekannt ist unter dem Namen Moschee Schaich Lutfallah und in dem Vestibül in der Abbasi-Moschee ist von ihm geschrieben und an den Bogenwölbungen des Basars der Schuhmacher und der Krempler[4]), der am Tore der Moschee Schaich Lutfallah gelegen ist, sind zwei Vierzeiler in Nastalik-Schrift von ihm schön geschrieben. — Es ist merkwürdig, daß die Kalligraphie der Zeit dem Ali Riza angemessen war[5]“).

---

[1]) Im Katalog der persischen Handschriften des British Museum, Vol. III, S. 1144.

[2]) Codex des British Museum Add. 7087, Folio 155^v.

[3]) Das „ebenfalls“ bezieht sich auf den unmittelbar davor und dahinter genannten Abd el-Baki (mit dem Beinamen Danischmend), der auch aus Tebriz stammt.

[4]) Das sind die Deckenbereiter. Anstatt Federdecken werden im Orient Decken, die mit zerzauster Wolle gefüllt sind, gebraucht.

[5]) Dann fogt noch ein Vierzeiler unseres Ali Riza.

Mit diesen Worten kann nur *unser* Riza *Abbasi* und kein anderer Ali Riza gemeint sein. Wirklich berichtet auch der Perser Habib in seinem türkischen Werke *Chatt u Chattatan*[1]) im zweiten Teile seiner Biographie unseres Riza Abbasi fast mit den gleichen Worten dasselbe über die Inschriften in den Moscheen und im Bazar von Isfahan. Habib schreibt über unseren Künstler:

علی رضا عباسی شاه نواز عنوانی ایله معنون ورقیب ومخالف میرعماد ایدی. ارکان
اربعه خطدن رکن نستعلیقی بونی دیمشلر ومیر عمادک قتلتنه سبب اصلی بونک
رقابت وحسدی اولمشدر. ایرانک هریرنده علی الخصوص اصفهانده شایان تماشا کتابه
لر ولوحه لری واردر. اصفهانده شیخ لطف الله مسجدی جوارنده بازار خفافان وحلاجان
دیدکلری چارسونک طاقنده خط نستعلیق جلی ایله ایکی رباعی ومسجد شیخ لطف الله
ده بر کتابهٔ نازنینی ومسجد جامع عباسینک کمر صفه سنده بر کتابهٔ رنکینی واردرکه
وصفی هیچ بر وجهله اوله مز خط شریفی ایله نسخ وآثار بیشماری گورلمشدر.

„Ali Riza Abbasi.

Er trug die Bezeichnung Schah-Nuwaz, „Königsschmeichler“, und war Konkurrent und Widersacher des Mir Imad. Von den vier Säulen der Kalligraphie nannte man ihn die Säule des Nastalik. Für die Tötung des Mir Imad war die eigentliche Ursache seine Konkurrenz und sein Neid. Überall in Iran, besonders aber in Isfahan, giebt es sehenswerte Schriftproben und Tafeln (Kunstblätter) von ihm. In Isfahan an der Wölbung des in der Nähe der Schaich Lutfallah-Moschee gelegenen sogenannten Schuhmacher- und Krempler-Basars gibt es zwei Verse in langgezogener Nastalik-Schrift und in der Scheich Lutfallah-Moschee eine hübsche Inschrift und im Vestibül der Abbas-Moschee eine bunte Inschrift von ihm, so schön, daß es überhaupt nicht zu beschreiben ist. In edler Schrift konnte man zahllose Schreibübungen und Werke von ihm sehen.“

Riza Abbasi *stammte* also wirklich aus Tebriz. Später lebte er in Isfahan, wo er dem Schah Abbas nahe stand und an dessen Hofe eine Rolle spielte.

Von Rizas Lehrern lernen wir zwei kennen, nämlich:

1. Mohammed Husain Tebrizi.

Wie sein großer Gegner Imad war auch unser Riza Abbasi der Schüler dieses bekannten Kalligraphen. Habib[2]) fährt in seiner Biographie von Mohammed Husain Tebrizi, nachdem er sein Verhältnis zu Imad behandelt hat, mit folgenden Worten fort:

منلا علی رضا عباسی یی دخی ایستدوب استادیکه فنالقدن اوزاق اول که ایولکه
یقین اوله سین وورزش وکوشش خطده دریغ ایتمه که ادمان کتابتده غفلت وعطالت
جائز دکلدر دیدی.

„Auch den Monla Riza Abbasi rief er heran und sprach zu ihm: ‚Um Deines Lehrers Willen halte Dich fern von Schlechtigkeit, damit Du dem Guten nahe seiest, verhalte Dich nicht ablehnend gegenüber dem Eifer und der Arbeit der Kalligraphie, denn in der Übung des Schreibens ist Nachlässigkeit und Trägheit nicht erlaubt‘.“

Mohammed Husain Tebrizi stammte, wie der Beiname „Tebrizi“ zeigt, aus Tebriz. Er lebte später am Hofe des Schah Abbas in Isfahan. Wir werden annehmen dürfen, daß Riza Abbasi seinem Lehrer aus der gemeinsamen Heimat Tebriz nach

1) Konstantinopel, 1306 H. — Seite 207.

2) A. a. O. S. 222.



Abb. 3. Riza Abbasi, teilweise kolorierte Zeichnung
in Berliner Privatbesitz



Isfahan gefolgt ist. Eine Stelle, die uns zeigt, daß Schah Abbas den Mohammed Husain und unseren Riza Abbasi einmal in einem künstlerischen Wettstreit zu Schiedsrichtern machte, werden wir noch zu behandeln haben.

2. Ala Beg.

Auch dieser war ein Tebrizer. In Tebriz also wird unser Riza Abbasi sein Schüler gewesen sein. Habib[1]) nennt den bereits erwähnten Abd el-Baki mit dem Beinamen Danischmend und unseren Ali Riza Abbasi die beiden Lieblingsschüler Ala Begs. Ebenso gehört der unvergleichliche Kalligraph und einzigartige Schreibkünstler Hadschi Maksud[2]) zu seinen Schülern. Dieser Maksud war, wie wir noch sehen werden, ein Freund des Imad. So ergiebt sich, was ganz natürlich ist, daß unser Riza Abbasi, Imad, Abd el-Baki und Maksud, sämtlich Künstler am Hofe des Schah Abbas, Studiengenossen waren.

Der besonderen Gunst des Königs hat sich Riza Abbasi zu erfreuen gehabt. Wie aus dem Beinamen „der Königsschmeichler" hervorgeht, wird unser Künstler an dieser Bevorzugung nicht ganz schuldlos gewesen sein. Zu einer ausgesprochenen Rivalität kam es zwischen ihm und seinem Mitschüler Imad. Es wird sogar erzählt, daß das schlechte Verhältnis zwischen diesen beiden Kollegen mit die Ursache zum Tode Imad's gebildet habe. Habib berichtet darüber, außer der bereits oben (S. 8) erwähnten kurzen Notiz an anderer Stelle seines Werkes das Folgende[3]): „Da einerseits Schah Abbas dem Ali Riza Abbasi, Schüler des Monla Mohammed Husain aus Tebriz und Mitschüler des Mir Imad, dem Mir Imad zum Trotz mehr Ehrerbietung und Achtung und verschiedene täglich wachsende Gnadenerweise entgegenbrachte, und da er ihm mit eigener Hand eine Kerze hielt, in deren Scheine Riza Abbasi schrieb, und da er ihn auf den Posten eines Bibliothekars berief und zu seinem Privatsekretär machte, so konnte Mir Imad, trotzdem er an Rang und Würden hochstand, das nicht ertragen. Vom Schah innerlich verletzt, sprach er in seinem Angesicht kleinliche vorwurfsvolle Andeutungen und verletzende Anspielungen und Gesinnungen aus, schrieb sie auf und überreichte sie ihm."

Nachdem Habib noch einige derartige Gedichte, die Imad dem Schah überreichte, mitgeteilt hat, berichtet er schließlich, wie Imad eines Abends, als er von seinem Freunde Maksud zum Essen eingeladen war, auf dem Wege zu ihm ermordet wurde.

Wenn auch die wahren Ursachen zur Ermordung Imads in religiösen Gründen zu liegen scheinen[4]), so steht jedenfalls das Eine fest, daß zwischen Imad und unserem Riza Abbasi ein starker Antagonismus bestand, und daß der Schah — wohl eine Folge des schmeichlerischen Betragens dieses Künstlers — für Riza Partei nahm. Wie sehr der Schah ihn schätzte, geht auch aus folgendem Bericht, den wir bei Habib[5]) finden, hervor: Zwischen Emir Chalil, der sich ebenfalls großer Ehrungen und Wohltaten von Seiten des Schah Abbas zu erfreuen hatte, und Mir Imad war

[1]) A. a. O. S. 73.

[2]) مقصود

[3]) A. a. O. S. 213.

[4]) Das berichtet Tahir Nasirabadi in seiner bereits erwähnten Tedhkire, Codex Brit. Mus. Add. 7088. fol. 156r.

[5]) Chatt u Chattatan S. 195.

ein künstlerischer Streit ausgebrochen. Schah Abbas ernannte den Monla Mohammed Husain[1]) und den Monla Ali Riza Abbasi zu Schiedsrichtern, und diese gaben der Schrift des Derwisches[2]) den Vorzug."

Dieser Vorfall zeigt uns übrigens, wie bereits oben erwähnt, daß auch der Lehrer unseres Künstlers, Mohammed Husain, am Hofe des Schah Abbas lebte, und so werden wir mit Recht annehmen dürfen, daß Riza Abbasi seinem Meister von Tebriz nach Isfahan gefolgt sei.

Der Tätigkeit unseres Riza Abbasi in dem Basar und in zwei Moscheen von Isfahan haben wir bereits gedacht. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß ein großer Teil, der künstlerischen Produktion unseres Riza Abbasi in Isfahan vor sich gegangen ist[3]). Hier am Hofe des Schahs kam der Künstler mit hervorragenden Persönlichkeiten in Berührung. In einer in unserem Album enthaltenen Zeichnung (Taf. 13) macht Riza Abbasi die Angabe, daß sie im Hause des Arztes Schamsa[4]) entstanden sei, dem er den ehrenden Beinamen „Galen der Jetztzeit" gibt. Dieser Schamsa muß Hofarzt des Schah Abbas gewesen sein. In einer Petersburger Miniatur (Martin II, Pl. 160), die ebenfalls von Riza Abbasi herrührt, ist dieser Arzt, der dort den Namen Schamsa Muhammed führt, dargestellt, wie er dem Schah eine Schale, die wohl mit einem Medikament angefüllt ist, überreicht.

Einen anderen Hofarzt des Schah, Schifa'i mit Namen, hat unser Künstler ebenfalls dargestellt. Die Zeichnung (siehe Abb. 4a) ist erhalten im Album, Codex Or. 1372, des British Museums fol. 7 a.[5]) Eines dritten Arztes, der den Namen Saifa trug, ist in der Skizze (Taf. 12) unseres Albums Erwähnung getan.

Auch zu einem Europäer, der am Hofe des Schah Abbas lebte, muss Riza Abbasi in freundschaftlichen Beziehungen gestanden haben. In einer Zeichnung vom 16. Juni 1628 hat er ihn dargestellt. Diese in der Sammlung von Mr. Alfred Morrison befindliche Zeichnung, die im „Journal of Indian Art" veröffentlicht ist und dort fälschlich dem Tarubi Beg zugeschrieben wird[6]), ist hier noch einmal in Abb. 5 wiedergegeben. Sie trägt folgende nur allgemein gehaltene Signatur:

هو
در روز یکشنبه پانزدهم شهر شوال
۱۰۳۷
با اقبال سنه به اتمام رسید
رقم کمینه رضاء عباسی

[1]) Das war, wie wir gesehen haben, der Lehrer des Riza Abbasi.

[2]) Emir Chalil ist nämlich unter dem Namen der „Derwisch (Kalandar) von Herat" bekannt.

[3]) Vgl. dazu v. Karabacek, S. 5.

[4]) Namen dieser Art (mit langem a am Ende) sind auch unter den Künstlern häufig; vgl. Nūrā bei Habib a. a. O. S. 229, Schafīʿā S. 201, Raschīdā S. 196, Turābā bei Tahir Nasirabadi a. a. O. f. 156r, Naṣīrā weiter unten Seite 20.

[5]) Vgl. Rieu's Katalog II. S. 786.

[6]) Jahrgang VII. Pl 43. Dort wird vermutet, daß der Dargestellte der Engländer Shirley sei, der am Hofe von Schah Abbas lebte. Es gab drei Brüder Shirley, Sir Thomas Sh., Sir Anthony Sh. und Sir Robert Sh. Die beiden letzten standen im Dienste des Schahs. Sir Anthony Sh. war i. J. 1628 aber nicht mehr in Persien. Er kommt also ebensowenig wie Sir Thomas Sh. hier in Betracht. Der einzige der drei Brüder, um den es sich hier handeln könnte, ist demnach Sir Roberth Sh. Dieser starb am 13. Juli 1628 in Kazwin. (Vgl. über die drei Brüder das Dictionary of National Biographie ed. by Sidney Lee, Vol. LII S. 138 f., 121 f und 136 f.). Dann müßte aber die zweite Zeichnung (Abb. 6) vom Jahre 1643 nach seinem Tode gemacht sein. Der Dargestellte ist also wohl ein anderer Europäer.

„Er.[1])
Am Sonntag, dem 15. des glücklichen Monats
Schawwal d. Js. 1037 (= 18. Juni 1628) zur Vollendung gelangt.[2])
Zeichnung des niedrigen Riza Abbasi".

Denselben Europäer hat unser Künstler einige Jahre darauf noch einmal gezeichnet. Das betreffende Blatt befindet sich jetzt im Metropolitan Museum in Newyork und ist hier in Abb. 6 reproduziert. (Vgl. über die dort befindlichen persischen Miniaturen: W. R. Valentiner, Bulletin of the Metropolitan Museum of Art. Vol. VII. Nr. 2 und A. V. Williams Jackson and Abraham Yohannan, A Catalogue of the Collection of Persian MS etc. New York 1914.) Daß der Dargestellte derselbe ist, wie in der eben behandelten Skizze, unterliegt keinem Zweifel. Die Ähnlichkeit ist frappant. Charakteristisch sind ferner der gleiche europäische Hut, und der gleiche Hund, der eben nur in Verbindung mit einem Europäer zur Darstellung kommen kann. Man beachte auch die gleiche Behandlung der Bäume und das Kissen[3]) aus Brokatstoff mit figürlicher Darstellung.

Das Blatt ist ebenfalls von Riza Abbasi signiert. Es trägt folgende Beischrift:

هو
در روز پنجشنبه بیست ودوم شهر رمضان المبارک
سنه ۱۰۴۳ بجهت ..... به اتمام رسید
برهنه پا وسر عشقم رواند
در آن کو چون غلامان فرنکی
رقم کمینه رضاء عباسی

„Er.
Am Donnerstag, dem 22. des gesegneten Monats Ramadan
des Jahres 1043 für . . . zur Vollendung gelangt.
Barfüßig und bloßköpfig läßt meine Liebe mich eilen
auf jener Straße wie fränkische Jünglinge.
Zeichnung des niedrigen Riza Abbasi".

Der hier genannte Tag entspricht dem 23. März 1634[4])

Auch mit mehreren Künstlern ist Riza Abbasi in Berührung gekommen. Seiner Beziehungen zu Imad haben wir schon gedacht. Diese kommen aber in seinen künstlerischen Produktionen nicht zum Ausdruck. Hingegen hat er uns ein Bild des Malers Muhammadi Herati hinterlassen, das in der schon einmal erwähnten Handschrift des British Museum vorhanden und hier in Abb. 4^b wiedergegeben ist. Nach der Signatur ist das Bild „mit dem Kaiserlichen Siegel geehrt und geschmückt worden".

---

1) Bezeichnung Gottes, die häufig an die Spitze solcher Beischriften gesetzt wird; vgl. Abschnitt V.

2) Hier und auch sonst (siehe z. B. Taf. 6 und 11) ist zu lesen به اتمام رسید, nicht بر, wie bei v. Karabacek S. 15.

3) Ein ähnliches Kissen finden wir auch auf einer anderen Zeichnung unseres Riza Abbasi, die sich in Teheran befindet, und von welcher eine Photographie im Besitze Sarres ist. Aus der Signatur dieses Blattes ergibt sich, daß es am 12. Rabiʿ II des Jahres 1037 (gleich 21 Dezember 1627) vollendet worden ist.

4) Nach Wüstenfelds „Vergleichenden Tabellen" war der 22. Ramadan in jenem Jahre bereits am Mittwoch. Über derartige Diskrepanzen in der muhammedanischen Kalenderberechnung vergl. meine Ausführungen im „Islam" Bd. II, S. 217 f. und weiter unten die Bemerkungen zu verschiedenen Tafeln im Abschnitt V.

Das soll doch wohl heißen, daß das Bild in der Kaiserlichen Bibliothek Aufnahme gefunden hat.

Ein anderer Künstler, der mit unserem Riza Abbasi in naher Verbindung stand, war der Maler Mu'in. Von ihm ist vielleicht auch in drei Beischriften auf Blättern unseres Albums, nämlich Taf. 18 und 37, sowie 47a die Rede. (vergl. die Bemerkungen zu diesen Subskriptionen). Mu'in war möglicher Weise ein Schüler unseres Riza Abbasi. Wenigstens nennt er ihn auf dem Bilde, das er von Riza Abbasi gezeichnet und das er erst lange nach dessen Tode vollendet hat, „mein Meister" (Martin I, Fig. 32). Von diesem Bilde und der ihm beigefügten Inschrift werden wir im weiteren Verlaufe unserer Ausführungen noch zu sprechen haben. Hier sei nur soviel bemerkt, daß Mu'in unseren Riza Abbasi als „den Maler Riza Abbasi, bekannt unter dem Namen Riza Ali" bezeichnet.

Riza Abbasi hat sich, wie bereits hervorgehoben, der besonderen Wertschätzung des Schah Abbas erfreut. Offenbar im Hinblick darauf ist die Vermutung ausgesprochen worden, daß „Abbasi" ein Ehrentitel gewesen sei, den Schah Abbas unserem Künstler verliehen habe, oder daß er vom Volksmunde „der Abbas'sche" genannt worden sei.[1])

Doch dem kann nicht so sein. Es kommt wohl auch sonst vor, daß ein persischer Fürst einem Günstlinge einen Ehrentitel verleiht. Niemals aber legt er ihm *seinen eigenen Namen* bei. Ebenso ungewöhnlich wäre es, wenn das Volk jemandem den Namen des Königs beilegte. Des ferneren ist zu berücksichtigen, daß auch ein Sohn unseres Riza den Namen Schafi' *Abbasi* trägt (siehe S. 13).

Der Name „Abbasi" ist vielmehr anders zu erklären. Er geht auf die Abstammung dessen, der diesen Namen führt, und ist zu vergleichen mit den Namen Hasani, Husaini und Dja'fari, Abidi, Bakiri und anderen. Derartige Namen führen die Nachkommen des Propheten, je nachdem sie des näheren ihre Abstammung auf einen der Söhne Ali's, Hasan oder Husain, oder spezieller auf den Imam Dja'far, den Imam Zain al-Abidin, Muhammed Bakir und so weiter zurückführen.

Abbasi ist also ein *solcher* Abkömmling des Propheten, der seinen Stammbaum von *Abbas* herleitet. Abbas ist unter den zahlreichen Söhnen Ali's einer der fünf, die Nachkommen hinterlassen haben[2]). Die Nachkommen des Propheten führen im Arabischen die Bezeichnung Scherif „der Edle" oder Sajjid „der Herr". Es sind uns auch andere Künstler bekannt, die solche Prophetenabkömmlinge waren. Riza Abbasis Mitschüler und späterer Rivale Imad war ein solcher „Sajjid", ebenso der berühmte persische Maler Mirak. Der arabischen Bezeichnung „Sajjid" entspricht im Persischen vielfach „Mir", abgekürzt aus „Emir". So wird Imad auch wirklich als „Mir Imad" bezeichnet. Ähnliche Namen von Kalligraphen und Malern sind Mir Haider el Husaini Buchari[3]), ferner Mir Muhammed Ma'sum Buchari[4]), sodann der Mir Sajjid Ahmed Meschhedi[5]) und der Sajjid Mir Sani'i aus Nischapur[6]).

---

1) Siehe v. Karabacek, S. 39.

2) vgl. Enzyklopaedie des Islams, Art. Aliden.

3) Siehe Dorn „Mélanges Asiatiques", Bd. II, S. 44.

4) Dorn, ebenda. میر محمد معصوم بخاری.

5) Dorn, a. a. O. S. 44.

6) Dorn, a. a. O., S. 41. (صنیعی).

Mirak, der ebenfalls ein Sajjid aus Isfahan war, wird vielfach Aga Mirak oder Aka Mirak genannt. So heißt er aber nicht etwa als der ältere Mirak, im Gegensatz zu einem späteren Kalligraphen gleichen Namens[1]), der ziemlich unbekannt ist. Vielmehr ist Aga oder Aka in diesem Falle nichts anderes, als eine andere Wiedergabe von „Sajjid"[2]) Beide Worte bezeichnen eben „Herr".[3])

Diese Erkenntnis wird uns noch von großer Bedeutung werden; denn sie zeigt uns, daß die Bezeichnung „Aga Riza" oder „Aka Riza", die häufig vorkommt, ebenfalls auf unseren Riza Abbasi, der ein Sajjid war, gehen kann. Auf diesen Punkt werden wir später bei der Behandlung des Ali Riza Atik noch zurückzukommen haben.

Als *Sohn unseres Riza Abbasi* wird in Habib's Chatt u Chattatan, S. 191, Bedi' el-Zaman Tebrizi genannt. Habib berichtet über ihn:

„Er war der Sohn des Ali Riza Abbasi .... Er strebte eifrig nach wissenschaftlichen Kenntnissen und ließ bei Tag und bei Nacht auch nicht eine Minute von Schreibübungen und Studium ab. In kurzer Zeit war er vieler Sprachen mächtig und in jedem Stil der Poesie und Prosa bewandert".

Schließlich wird noch berichtet, daß er nicht lange gelebt habe, und daß sein Grab in Isfahan auf dem Friedhof Tacht-i Fulad vorhanden sei.

Bedi' ist also noch in Tebriz geboren, dann offenbar mit seinem Vater nach Isfahan gekommen und dort frühzeitig gestorben. Irgend eine Zeichnung, die von seiner Hand stammt, wird in den Katalogen der verschiedenen Handschriftensammlungen nicht erwähnt.

Zweifelhaft könnte es erscheinen, ob dieser Sohn Ali Riza Abbasi's, der, soviel ich sehe, nur bei Habib erwähnt ist, wirklich Bedi' el Zaman geheißen hat, oder ob dies nur ein rühmender Beiname, „der Wunderbare der Zeit", gewesen ist.

Hingegen besitzen wir eine Reihe von Blättern, die von der Hand eines anderen Sohnes unseres Riza Abbasi stammen, nämlich von Schafi' Abbasi.

Besonders ist die Petersburger Bibliothek reich an Zeichnungen dieses Künstlers, der vor allem Blumen und Vögel zur Darstellung brachte. Daß dieser Schafi' aber wirklich ein Sohn unseres Riza Abbasi gewesen ist, geht aus einem Blatt in der Sammlung des M. Demotte in Paris hervor, die vom Sonntag, dem 4. Safar 1044 (gleich 30. Juli 1634 v. Chr.) datiert ist. Sie enthält die Worte: „Gezeichnet vom niedrigen Riza Abbasi für seinen Sohn Mohammed Schafi'[4])".

Dieser Sohn hat den Namen seines Vaters „Abbasi" geerbt. Das wäre kaum möglich, wenn „Abbasi" ein Ehrentitel gewesen wäre, den Riza vom Schah erhalten hätte. Wenn hingegen Abbasi, wie wir annehmen, auf die Abstammung von

---

1) So v. Karabacek, S. 29.

2) Auch Habib S. 188 verzeichnet einen Künstler der die Nisbe Hasani und den Titel Aga führt. — Auf die Beziehung zwischen „Aga" und „Sajjid" hat mich Herr Prof. Dr. O. Mann gütigst hingewiesen.

3) In späterer Zeit wird dann Aga (heute A gesprochen) einfach für „Herr" gebraucht, wie das türkische Efendi.

4) Da von dem ersten Sohn unseres Riza Abbasi nur bei Habib die Rede ist und Werke von ihm nicht auf uns gekommen sind, so läge die Vermutung nahe, daß, wie soeben bemerkt, der Name „Badi' el-Zaman" nur eine ehrende Bezeichnung darstelle, und daß sein Träger mit unserem Schafi' Abbasi identisch sei. Doch dem ist entgegenzuhalten, daß Badi' jung gestorben sein soll, während es von Schafi, eine Zeichnung aus dem Jahre 1656 gibt.

Abbas hinweist, ist es natürlich, daß Vater und Sohn die gleiche Bezeichnung tragen[1]).

Die Lebenszeit unseres Riza Abbasi ist im allgemeinen bestimmt durch die Regierungszeit des Schah Abbas. Wir werden aber in der Lage sein, genauere Grenzen festzusetzen, wenn wir die datierten Skizzen daraufhin untersuchen. Nun sind aber verschiedene Blätter unseres Albums, die den bloßen Namen Riza oder Aga Riza führen, von J. v. Karabacek und F. R. Martin anderen Künstlern zugeschrieben worden. Um diese Unstimmigkeit zu klären, müssen wir, bevor die Frage: „Wie hat unser Riza Abbasi sich selbst genannt?" behandelt werden kann, zunächst noch einige ähnliche Künstlernamen besprechen.

Es kommen in der Zeit, die uns hier interessiert, noch zwei andere Künstler mit Namen *Ali Riza* und drei mit Namen *Mohammed Riza* in Betracht. Nämlich:

1. *Ali Riza von Tebriz.*

Er war ein Schüler des Ali Beg und übersiedelte nach der Zerstörung von Tebriz nach Kazwin[2]). Weiteres ist über ihn nicht bekannt. Irgendeine Schriftprobe von ihm scheint nicht auf uns gekommen zu sein. Auch wird nirgends überliefert, daß er Maler war. Es gab nämlich ein große Zahl von Schreibkünstlern, die nur Kalligraphen waren. Ja sogar die Mehrzal von ihnen hat sich in der Malerei nicht hervorgetan.

2. *Ali Riza Atik.*

Er war ein Schüler des Mir Ali und starb im Jahre 981 (H. — 1573/4 n. Chr.[3]). „Atik", „der Alte", wurde er von den Späteren genannt, im Gegensatz zu den ein halbes Jahrhundert später lebenden beiden Künstlern namens Ali Riza, nämlich dem eben unter 1. genannten und unserm Ali Riza Abbasi. Er selbst kann sich natürlich nicht so bezeichnet haben.

Völlig ausgeschlossen aber ist, daß, wenn uns eine Bezeichnung Aga Riza vorliegt, dies eine Wiedergabe von Riza Atik sein soll.

Die Vermutung von Karabacek's, daß Aga Riza auf Taf. 21 unseres Albums den Ali Riza Atik bezeichnen soll, ist unhaltbar. Im Jahre 1639, in dem diese Zeichnung signiert wurde, hat ihr Urheber — und das war *unser* Riza Abbasi — noch gelebt; Ali Riza Atik hingegen war schon mehr als sechs Jahrzehnte vorher gestorben. Daß das Blatt aber im Jahre 1639 *gezeichnet* und nicht etwa in diesem Jahre ein bestätigender Vermerk auf dem Blatt angebracht worden ist, habe ich bereits an anderer Stelle[4]) des Näheren nachgewiesen.

„Aga" bedeutet wohl „der Alte" im Sinne von „Greis", kann aber nie als „der Alte" im Sinne einer früher lebenden gegenüber einer später lebenden Persönlichkeit desselben Namens gebraucht werden.

Wenn ein früher lebender Künstler von einem späteren unterschieden werden soll, so kann das auch im Persischen nur durch „Atik", „Akbar" oder „Ewwel" geschehen. Derartige Epitheta werden in der Tat vielen persischen Meistern beigelegt.

Die Vermutung von Karabacek's, daß Aga Riza gleich Riza Atik sei, hat es

---

1) Siehe oben Seite 12.

2) Vgl. Habib, Chatt u chattatan S. 277.

3) Habib, a. a. O. S. 207.

4) Islam. Bd. II. S. 211 f.

verursacht, daß auch F. R. Martin diese beiden Namen miteinander identifiziert. Er führt[1]) 7 Werke dieses Künstlers auf, nämlich: Tafel II und III in der Arbeit von Karabacek's, Pl. 106, 110b und 161, sowie Fig. 29 und 30 in seiner eigenen Publikation. Wenn wir auf diese Blätter näher eingehen, so ist auf Tafel II bei v. Karabacek nur „Aga" zu lesen; das dahinter stehende Wort ist nicht mehr vorhanden. Die Lesung „Riza" beruht auf bloßer Vermutung. — von Karabacek's Tafel III hat überhaupt keine Signatur. — Pl. 106 bei Martin trägt die Signatur: „Arbeit des Behzad". — Pl. 110b ist deutlich mit „Riza Abbasi" signiert. — Die Figuren 29 und 30 bei Martin lassen in der Reproduktion keinerlei Signatur erkennen. — Es bleibt also nur noch die Pl. 161 bei Martin übrig. Sie ist aber nicht mit „Aga Riza", sondern nur mit „Riza" signiert. Das kann einer der vielen Künstler, die ebenfalls den Namen Riza führten, sein. *Unser* Riza Abbasi ist es nicht, wie aus dem ganzen Charakter der Zeichnung hervorgeht. Daß in Tafel VI bei v. Karabacek unter Aga Riza nicht Riza Atik, sondern Riza Abbasi zu verstehen ist, haben wir bereits hervorgehoben. So bleibt also nur noch Tafel VIII bei v. Karabacek übrig, die er ebenfalls dem Aga Riza zuweist, die aber nur Riza signiert ist, also ebensogut jedem anderen Künstler dieses Namens zugesprochen werden kann.

Das Resultat ist: *von Ali Riza Atik ist keine Zeichnung bekannt,* ja wir wissen nicht einmal, ob er überhaupt Zeichner und Maler gewesen ist. Keinesfalls aber darf, das sei zum Schluß noch einmal hervorgehoben, „Aga Riza" mit „Riza Atik" im Sinne von „der alte, frühere Riza" gleichgesetzt werden.

3. *Mohammed Riza Meschhedi.*

Er gehört zu den Schülern des Mir Sajjid Achmed. Von Meschhed ging er nach Indien und starb dort[2]).

Die Taf. 1 unseres Albums, die nur mit Riza bezeichnet ist, ist von v. Karabacek und nach seinem Vorgange auch von Martin diesem Mohammed R. M. zugeschrieben worden. Die ganze Art der Ausführung ist aber für *unseren* Riza Abbasi charakteristisch. Gegen die Annahme, sie stamme von Mohammed Riza Meschhedi, spricht vor allem die Tatsache, daß die Künstlerbeischrift mit den Worten: „Im heiligen Meschhed" beginnt. Ein *in Meschhed lebender* Künstler würde so nicht begonnen haben. Hingegen ist dieser Anfang sehr leicht erklärlich, wenn man mit Sarre nnd mir annimmt, daß unser Riza Abbasi *auf einer Reise* in Meschhed das Blatt am 10. Moharram d. Js. 1007 (gleich 13. August 1598) gezeichnet habe.

Die Pl. 157 bei Martin weist sehr viele charakteristische Ähnlichkeiten mit der eben behandelten Skizze auf. Sie ist ebenfalls nur mit „Riza" signiert und wird auch von Martin mit Recht unserem Riza Abbasi zugeschrieben.

Außer der bereits besprochenen in Meschhed entstandenen Zeichnung weist Martin[3]) 4 Miniaturen aus dem British Museum dem Mohammed Riza Meschhedi zu. Aber alle 4 sind deutlich mit „Riza Abbasi" signiert, wie übrigens schon aus der Beschreibung von Rieu[4]) hervorgeht. Des ferneren spricht Martin von 20 Zeichnungen

[1]) Bd. I., S. 122.

[2]) Katalog Bd. II. S. 486 (Codex Or. 1372)

[3]) Band I, S. 120.

[4]) Habib, S. 224.

in Petersburg, die den Namen des Mohammed Riza *Meschhedi* trügen. Auch dies scheint auf einem Irrtum zu beruhen. Im Petersburger Katalog[1]) wird zu dem Codex 489 bemerkt, daß er Bilder von Mohammed Riza *Abbasi* aus den Jahren 1041—43 (gleich 1631—33) enthalte. Das scheint aber auf einem Versehen zu beruhen. Soweit mir diese Bilder in Photographien zugänglich sind, sind sie einfach mit „Riza Abbasi" bezeichnet. Von Mohammed Riza Meschhedi ist jedenfalls nirgends die Rede.

4. *Mohammed Riza Tebrizi.*

Er war ein Zeitgenosse des Imad, also auch unseres Riza Abbasi. Im Jahre 994 (gleich 1585) wurde er nach Konstantinopel berufen, kehrte später nach Tebriz zurück, wo er im Jahre 1037 (gleich 1628) starb.[2]) Schriftproben von ihm mit der Bezeichnung Mohammed Riza Tebrizi finden sich im Petersburger Murakkaʿat-Codex 488. Martin, Bd. I., S. 121, führt aus der Sammlung Golubeff das Bild eines Derwisches an, das vom Jahre 1002 (gleich 1593) datiert ist. Näheres über diese Zeichnung und ihre Signatur vermag ich, ohne sie zu sehen, nicht zu sagen.

Ganz unsicher ist Tafel IX bei von Karabacek. Dieses Blatt, an dem verschiedene Künstler gearbeitet haben, ist das einzige bisher publizierte, auf dem wir die Bezeichnung Mohammed Riza Abbasi lesen. Es ist doppelt signiert und selbst die ältere Beischrift ist zweimal vorhanden. Hierfür eine befriedigende Erklärung zu finden, ist, wie v. Karabacek[3]) bereits hervorgehoben hat, recht schwierig. Irgend ein sicherer Schluß kann also aus diesem Blatte und seiner Signatur nicht gezogen werden.

5. *Mohammed Riza Imami.*

„Er gehörte zu den Kalligraphen in Isfahan zur Zeit der sefewidischen Sultane. An den meisten heiligen Plätzen und hervorragendsten königlichen Bauwerken Isfahans sind Inschriften von ihm vorhanden. Er starb im Jahre 1070 (gleich 1659/60"[4]).

Als Resultat können wir noch einmal zusammenfassen:

1) kein anderer Künstler namens Riza hat den Titel Abbasi geführt, denn von einem Mohammed Riza Abbasi berichtet nur eine völlig unsichere Künstlerbeischrift, und seine Gleichsetzung mit Mohammed Riza Tebrizi ist eine durch nichts beweisbare Vermutung.

2) Aga Riza darf nicht als Wiedergabe von Riza Atik aufgefasst werden.

Wir müssen nunmehr zu der Frage zurückkehren: Wie hat unser Riza Abbasi sich selbst bezeichnet?

Betrachten wir zunächst drei Handschriften, die von seiner Hand geschrieben sind und eine von ihm stammende Schriftprobe! In Petersburg befindet sich ein Gulistan-Codex,[5]) dessen Schlußseite, die die Unterschrift des Kalligraphen trägt, hier in Abb. 7 reproduziert ist. Die Jahreszahl ist leider nicht ausgefüllt. Am Schluß heißt es: „Es hat es geschrieben der schuldige Diener Ali Riza".

---

1) „Catalogue des monuments et xylographes orientaux de la Bibliothèque Impériale publique de St. Pétersbourg" Petersburg 1852.

2) Habib, Chatt u chattatan Seite 224.

3) S. 34—36.

4) Habib S. 61. 1870 daselbst ist in 1070 zu verbessern. Vgl. v. Karabacek S. 39 Anm. 1. Dort ist aber statt محمد رضای عباسی vielmehr محمد رضای امامی zu lesen.

5) Dorn 14 (Nr. 18), Mélanges Asiatiques VI. S. 103.



Abb. 4a. Der Arzt Schifâi Abb. 4b. Der Künstler Muhammadi Herati
Teilweise kolorierte Zeichnungen des Riza Abbasi im British Museum



In dem Petersburger Murakka'at-Codex[1]) heißt es zum Schluß: „Es hat es geschrieben Ali Riza el-Abbasi, Gott verzeihe ihm seine Sünden und verhülle seine Fehler“.

In Petersburg gibt es aber auch noch eine dritte Handschrift, die von unserem Riza Abbasi geschrieben worden ist. Es ist das der Codex 302:

بياض مكالمهٔ شاه طهماسب با ايلچيان

„Protocolle des conférences de Schah Tamasp I avec les ambassadeurs envoyés par le sultan Sulaiman I en 465 (= 1581/82[2])“.

Von diesem Codex heißt es in der Beschreibung des Katalogs, daß er sich durch die Eleganz seiner Nastalik-Charaktere, sowie durch zwei Bilder und ein schönes Frontispiz auszeichne. Eine der beiden Malereien giebt unsere Abb. 1, die Schlußseite Abb. 8 wieder. Dort heißt es: „Es hat es geschrieben der schuldige Diener, der geringe, arme Ali Riza Abbasi, Allah verzeihe seine Sünden! Im Jahre 1010 (= 1601/02.[3])“

Die beiden Miniaturen, die der Codex enthält, dürften ebenfalls von unserem Riza Abbasi stammen. Eine von ihnen giebt unsere Abb. 1 wieder.

Auf einer Schriftprobe, vom Jahre 1022, die im Codex des British Museum Add. 23609 Folio 11 enthalten ist, (Abb. 9) nennt sich unser Meister: „Der schuldige Diener, der (die Verzeihung Gottes) erhofft, Ali Riza Abbasi, Allah verzeihe seine Sünden und verhülle seine Fehler! Im Jahre 1022“ (= 1613 n. Chr.)

Wir sehen schon aus diesen vier Subskriptionen, daß sich unser Künstler bei verschiedenen Gelegenheiten in verschiedener Weise unterschrieb. So schrieb er seinen Beinamen bald al-Abbasi mit Artikel, bald, wie in dem Petersburger Codex 302, nur Abbasi ohne den arabischen Artikel. Auch sonst sind solche Verschiedenheiten in der Unterschrift eines und desselben Künstlers keine unerhörte Erscheinung. Auch im Abendlande kommt derartiges vor. Es sei hier nur an Rembrandt erinnert, der seinen Namen in verschiedener Weise, bald mit d, bald mit dt, wiedergab[4]).

Immerhin stimmen die vier eben behandelten Unterschriften darin überein, daß sie alle den vollen Namen Ali Riza enthalten.

Es giebt auch eine Miniatur, die ebenfalls diesen Doppelnamen Ali Riza trägt. Es ist eine Darstellung der Beweinung Christi im Besitze von Sarre (Abb. 2), offenbar nach einem europäischen Vorbilde gearbeitet. Unter dem auf ihr genannten Ali Riza wird mit aller Wahrscheinlichkeit unser Riza Abbasi zu verstehen sein, da die Miniatur viele für unseren Künstler charakteristische Züge aufweist.

Gewöhnlich aber hat unser Meister sich nur „Riza Abbasi“ genannt. Das ist nicht „unbestimmt und mehrdeutig“[5]); denn unser Riza war eben der einzige Künstler seines Namens, der den Beinamen Abbasi führte.

---

1) Dorn 9 (Nr. 3), Mél. As. S. 97.

2) Catalogue etc. de St. Pétersbourg, S. 290—91.

3) Die darunter stehende kleine Signatur: حرره زين العابدين مذهب التبريزى „Es hat es geschrieben Zain el-Abidin Mudhehhib el-Tebrizi“ geht auf die Vergoldung. Tatsächlich heißt es in der Beschreibung der Handschrift im Katalog von St. Petersburg: „Le fonds est tiqueté d'or“.

4) Dem gegenüber kommen Verschiedenheiten, wie die Schreibung des Namens Riza bald mit einem Hamza am Schluß bald ohne dieses kaum in Betracht.

5) v. Karabacek, S. 39.

Deutlich kommt das bei der schon behandelten Beischrift zu Martin I, Figur 32 zum Ausdruck. In dieser Beischrift zu dem Porträt unseres Riza Abbasi, gezeichnet von seinem Schüler, dem Maler Muʿin, heißt es im Anfange:

شبیه غفران ورضوان آرامکاهی مرحوم مغفور استاذم رضا مصور عباسی مشهور به رضا علی ... بتاریخ شهر شوال با اقبال سنه ١٠٤٤ آبرنک کردیده بود.

„Das Bild meines verstorbenen seligen Meisters, der Ruhe gefunden hat in Verzeihung und Wohlgefallen, des Malers Riza Abbasi, bekannt unter dem Namen Riza Ali, . . . war im glücklichen Monat Schawwal des Jahres 1044 (= 1635) gemalt worden.“[1])

Wir sehen also deutlich, daß Riza Ali oder Ali Riza und Riza Abbasi nur zwei verschiedene Bezeichnungen für ein und dieselbe Person sind.

Wenn nicht zwingende Gründe dagegen sprechen, wird man immer annehmen müssen, daß ein Bild, das mit „Riza Abbasi“ signiert ist, eben dem *Ali Riza Abbasi* zuzuschreiben ist. Denn wollte man die Zuweisung solcher Skizzen an Ali Riza Abbasi für unbegründet halten[2]) und annehmen, daß die häufig vorkommende Signierung „Riza Abbasi“ „von einer und derselben professionellen Schreiberhand herrühre“,[3]) so käme man zu dem seltsamen Resultate, daß von einem Künstler, der anerkanntermaßen eine große Anzahl von Skizzen geschaffen hat, kein echtes Blatt auf uns gekommen sei. Von Fälschungen kann natürlich im einzelnen Falle die Rede sein, daß aber sämtliche Blätter, die den Namen Riza Abbasi tragen, Fälschungen darstellen sollen, wäre schon an sich kaum begreiflich. Wie ließe sich zudem die Tatsache erklären, daß in verschiedenen Skizzen, die in verschiedenen Jahren datiert sind, die gleiche Person in gleicher Weise behandelt ist, und daß Blätter, die am gleichen Tage datiert sind, sich besonders nahe stehen, wenn wirklich nur Fälschungen, und kein echter Riza Abbasi, auf uns gekommen wäre?

Wir müssen schließlich noch auf die Skizzen eingehen, die nur mit „Riza“ oder mit „Aga Riza“ signiert sind.

Wenn ein Blatt nur mit Riza bezeichnet ist, so kann damit natürlich an sich jeder Künstler, der unter anderen auch diesen Namen führte, gemeint sein. Auch v. Karabacek[4]) schreibt, wie wir gesehen haben, eine mit „Riza“ signierte Zeichnung dem Mohammed Riza Meschhedi zu. Mit demselben Recht kann natürlich dieses ‚Riza“ auf einen anderen der oben erwähnten Künstler, die den Namen Riza führten, bezogen werden. In *den* Fällen nun, in denen eine auffallende Übereinstimmung einer mit „Riza“ signierten Skizze mit einer anderen, die bestimmt von Riza Abbasi stammt, festgestellt werden kann, wird man also auch jene unserm Riza Abbasi zuschreiben dürfen. Das ist aber mit der in Meschhed gezeichneten Skizze, Taf. 1, der Fall.

In anderen Fällen wird sich die Signatur „Riza“ auf einen anderen Künstler gleichen Namens beziehen müssen. So zum Beispiel kann die Zeichnung Martin II, Pl. 161, ebenfalls nur mit „Riza“ signiert, nur von der Hand eines anderen Künstlers, nicht aber von unserem Riza Abbasi stammen.

---

1) Auf den Schluß dieser Beischrift, der die Datierungen enthält, werden wir noch einzugehen haben.

2) v. Karabacek, S. 39.

3) ebenda, S. 42.

4) S. 32.

Was nun die Signatur „Aga Riza" betrifft, so haben wir bereits oben Seite 14 gezeigt, daß dies nicht etwa eine osttürkische Wiedergabe von „Riza Atik" sein kann. Aga Riza bedeutet vielmehr nur „Herr Riza", und kann sich also nur auf einen Künstler namens Riza beziehen, der auf den Titel „Herr" Anspruch hatte, wie das bei unserem Riza Abbasi der Fall war. Die Bezeichnung „Herr Riza" wird wohl vor allem dann in Anwendung gekommen sein, wenn ein Blatt des Künstlers von fremder Hand mit dessen Namen signiert wurde.

Es soll damit nicht gesagt sein, daß etwa jede mit „Aga Riza" signierte Zeichnung unserem Riza Abbasi zuzuschreiben ist. Es kann natürlich auch noch andere Künstler des Namens Riza gegeben haben, die mit „Aga" bezeichnet werden konnten. Daß aber in vielen Fällen „Aga Riza" unseren Riza Abbasi bezeichnet, kann keinem Zweifel unterliegen. Die Zeichnung Martin II, Pl. 162, ebenfalls „Aga Riza" signiert, wird auch von ihm dem Riza Abbasi beigelegt. Ebenso ist in unserer Taf. 21 kein anderer als Riza Abbasi unter Aga Riza zu verstehen. Daß in der auf dieser Tafel links stehenden Beischrift keine Bestätigung des anderen Teiles der Signatur enthalten ist, das haben wir bereits oben (Seite 14) und schon bei früherer Gelegenheit[1]) hervorgehoben.

Wenn also mit „Aga Riza" vielfach unser Riza Abbasi gemeint ist, so braucht auch die mitunter vorkommende Signatur „Aga Riza Abbasi" nicht einen gefälschten Beinamen zu enthalten[2]). Vielmehr können wir es in einem solchen Falle mit der Signierung eines Kunstwerkes unseres Riza Abbasi durch einen anderen, der unseren Meister mit Recht „Herr Riza Abbasi" nannte, zu tun haben. Die Miniaturmalerei aus der Sammlung Martin, die bei von Karabacek Tafel VII widergegeben ist, stammt also nicht „angeblich von Aga Riza"; sie ist vielmehr unserem Riza Abbasi zuzuschreiben.

Ebenso ist eine im Musée des Arts décoratifs zu Paris befindliche Zeichnung mit den Worten راقمه اغا رضا عباسی „Gezeichnet hat es Aga Riza Abbasi" signiert. Auch dieses Blatt stammt von der Hand unseres Riza Abbasi, die Signatur wohl von anderer Hand.

Lehrreich sind in diesem Zusammenhange die Beischriften zu der Fig. 39 im I. Band von Martins Werk. Dieses Blatt enthält zwei Signaturen aus verschiedenen Zeiten. Die frühere lautet:

هو
در روز چهار شنبه دهم شهر
١٠٢٨
صفر ختم بالخیر والظفر سنه این مجلس
غفران پناهی استاد بهزاد علیه الرحمة ....
درگاه رضاء مصور

„Er.
Am Mittwoch, dem 10. des Monats
Safar — er ende in Heil und Sieg! — des Jahres 1028 wurde diese Szene
des seligen[3]) Meisters Behzad, über ihm sei Erbarmen,

[1]) Islam Bd. II S. 211.
[2]) So v. Karabacek S. 31.
[3]) Wörtlich: Der in Verzeihung Zuflucht fand.

(beendet von . . .[1]) Riza dem Maler“.

Der 10. Safar des Jahres 1028 fiel in den Januar des Jahres 1619 n. Chr.[2]) An diesem Tage also hat „der Maler Riza“ eine Vorlage des bekannten Künstlers Behzad „beendet“, das heißt ausgeführt.

Die spätere Signatur oben auf dem Blatte lautet:

١٠٦٤
در تاريخ يوم الجمعه غره شهر جمادى الاول سنه روز سال كره‌ش
اين مجلس مغفرت پناهى اقا رضا ابرنك شد كمينه شفيع عباسى

„Am Freitag, dem 1. des Monats Djumada I. des Jahres 1064, seinem Geburtstage, wurde diese Szene des seligen Aga Riza ausgemalt. Der niedrige Schafiʿ Abbasi“.

Das hier angeführte Datum entspricht dem 20. März des Jahres 1654 n Chr. Die Beischrift berichtet nun, daß Schafiʿ Abbasi die Zeichnung seines Vaters, die dieser nach einer Vorlage Behzads ausgeführt hat, nun seinerseits vollendete.

In unserem Zusammenhang kommt es hier besonders darauf an, daß der Sohn seinen Vater, den „Maler Riza“, mit Aga Riza, „Herr Riza“, bezeichnet. Es kann also keinem Zweifel unterliegen, daß „Aga Riza“ unseren Riza Abbasi bezeichnen kann und in vielen Fällen auch bezeichnet.

Aus der eben behandelten Signatur geht hervor, daß unser Riza Abbasi im Jahre 1654 bereits verstorben war. Die bereits früher besprochene Beischrift zu Martin I, Fig. 32, enthält auch eine Angabe über das Todesdatum unseres Künstlers. Die ersten Worte dieser Subskription sind bereits oben (S. 18) besprochen. Danach hatte der Maler Muʿin ein Bild unseres Riza Abbasi im Monat Schawwal des Jahres 1044 gezeichnet. Es heißt nun in der erwähnten Beischrift weiter:

كه در شهر القعده الحرام سال مذكور از دار فنا بعالم بقا رحلت كرد
١٠٨٤
واين شبيه بعد از ٤٠ سال در ٤ رم شهر رمضان المبارك سنه
حسب الفرموده فرزندى محمد نصيرا
باتمام رسانيد
معين مصور

„(Riza Abbasi) der im heiligen Monat el-Kiʿda des erwähnten Jahres von der Stätte der Vergänglichkeit in die Welt der Ewigkeit heimging.

Dieses Bild gelangte nach 40 Jahren, am 4. des gesegneten Monats Ramadan, des Jahres 1084
gemäß dem Befehl meines Sohnes Mohammed Nasira
zur Vollendung.
Muʿin der Maler“.

Danach wäre unser Riza Abbasi im Jahre 1044 H (= 1635 n. Chr.) gestorben. Nun gibt es aber, — ganz abgesehen von den später als 1635 datierten Blättern unseres Albums, die zwar nicht mit Namen signiert, aber nach ihrer ganzen Ausführung für Riza Abbasi charakteristisch sind, — eine Zeichnung in unserem

---

1) Nach den Worten عليه الرحمة sind die weiteren Worte durch eine Randleiste verdeckt. Vor dem Worte درگاه ist بندهٔ zu ergänzen. Vgl. die Beischrift zu Taf. 28b unseres Albums.

2) Der 1. Safar jenes Jahres war nach Wüstenfelds „Vergleichenden Tabellen“ ein Freitag, also der 10. ein Sonntag. Über solche Verschiedenheiten in der islamischen Kalenderberechnung, siehe oben Seite 11 Anmerkung 4.

Album, nämlich Taf. 15, deren Beischrift sowohl den Namen Riza Abbasi als auch das Datum des Jahres 1638 enthält.

Daß etwa sämtliche später als 1635 datierten Blätter unserem Künstler abzusprechen seien, ist völlig ausgeschlossen. Und auch die Annahme, diese Blätter seien erst *nach dem Tode* des Meisters *durch einen anderen* datiert beziehungsweise signiert worden, wäre nur ein Notbehelf. So wird man nicht umhin können, die Angabe Mu'ins, die er im Jahre 1084 gemacht hat, Riza Abbasi sei 40 Jahre vorher gestorben, für einen Irrtum, einen Gedächtnisfehler des Künstlers zu halten. 40 ist im Persischen eine allgemeine Zahl, und der Ausdruck „40 Jahre" bedeutet „eine große Anzahl von Jahren". Zwar nennt Mu'in ausdrücklich das Jahr 1044, aber dieses dürfte doch nur durch Rechnung, indem er 40 von 1084 abzog, zustande gekommen sein.

Jedenfalls aber muß unser Riza Abbasi im Jahre 1654, wie aus dem Vermerk seines Sohnes zu Martin I, Fig. 39, hervorgeht, bereits verstorben gewesen sein.

Die früheste Zeichnung, die wir unserem Riza Abbasi zugeschrieben haben, ist vom Jahre 1598 datiert.[1]) Seine letzte datierte und signierte Zeichnung stammt vom Jahre 1638; das letzte Datum des Albums überhaupt vom Jahre 1643. Das ist keine zu lange Schaffenszeit für einen Künstler. Wenn wir annehmen, daß Riza Abbasi im Jahre 1598 einige 20 Jahre alt gewesen ist, so hätte er im Jahre 1643 im siebenten Jahrzehnt seines Lebens gestanden, eine Annahme, die durchaus möglich und wahrscheinlich ist. Das Lebenswerk unseres Künstlers hat sich über keinen größeren Zeitraum erstreckt, als das anderer Künstler. Die Vorliebe, die Riza Abbasi für genaue Datierungen seiner Kunstblätter besaß, ermöglicht es uns nur, diese in genauerer Weise zeitlich zu bestimmen, als das bei anderen Künstlern der Fall ist.

Ein Verzeichnis der datierten Zeichnungen unseres Künstlers, in das auch Kunstblätter aus anderen Sammlungen aufgenommen sind, folgt am Schluß von Abschnitt V.

---

[1]) Daß das Wiener Album vom Jahre 1572 Blätter unseres Riza Abbasi enthält, ist natürlich völlig ausgeschlossen. Wir haben bereits oben gesehen, daß Tafel II bei von Karabacek nur die Signatur „Aga" ohne einen Namen, Tafel III überhaupt keine Signatur und Tafel VIII nur die Signatur „Riza" aufweist. Mit allen drei Blättern hat unser Riza Abbasi nichts zu tun.

III

Beschreibung der Zeichnungen

von

Friedrich Sarre

Tafel 1.

DER MESCHHED-PILGER

Schwarze Pinselzeichnung auf gelblich-weißem, fleckigem Papier. Signiert und datiert vom 14. August 1598, in Meschhed gefertigt.

11,4×6,95 cm.

Der in dreiviertel Seitenansicht nach rechts stehende, mit einem langen, gegürteten Gewande gekleidete korpulente Mann hält den vom Kopf genommenen Turban mit der Rechten vor die Brust, während er sich mit der über den Kopf greifenden Linken hinter dem Ohre kraut. Kahler, anscheinend rasierter, auf dem Scheitel mit Stoppeln bedeckter Schädel. Herabhängender Schnurrbart und spitzauslaufender Vollbart, Hakennase, offener Mund, auf der Stirn einige wagrechte Falten, die dem Gesicht einen bekümmerten Ausdruck geben. Nach der Beischrift ist die Zeichnung von dem Künstler am 10. Muharram (14. August), also am Todestage Hasans und Ḥusains, dem Haupttrauertage der schiitischen Muhammedaner in Meschhed, wo sich eine der am meisten besuchten persischen Wallfahrtsstätten, das Grab des Imâm Riza, befindet, gezeichnet worden. Dies erklärt, wie Mittwoch („Islam“, Band II, S. 216 ff.) ausgeführt hat, die Situation. Als Zeichen der Trauer, nicht, wie ich früher sagte, infolge der Hitze des Sommermonats, hat der gläubige Schiit, wahrscheinlich ein Pilger zu dem heiligen Imamgrabe, den Turban abgenommen. Mit der Deutung, daß die Rechte „die Brust schlage“, kann ich mich jedoch nicht einverstanden erklären; sie hält deutlich den Turban. Die Bewegung des linken Armes kann jedoch leicht als Ausdruck der Bekümmernis aufgefaßt werden, wenn sie auch wohl eher als „Krauen des Kopfes“ wie als „Raufen der Haare“ zu bezeichnen ist.

Tafel 2.

ALTER MANN AUF ZEBU

Schwarze flüchtige Pinselzeichnung auf dünnem, weißbräunlichem Papier.

12,2×9,8 cm.

Alter Mann, in gegürtetem Ärmelrock und kurzen Hosen, reitet, mit nackten Beinen auf einem hohen Sattel sitzend, ein nach rechts schreitendes Zeburind. Die emporgehaltene Linke hält einen Stock, die Rechte den an einem Nasenring des Tieres befestigten Zügel. Das bärtige alte Gesicht mit Hakennase und buschigen Brauen bedeckt ein großer Turban. Im Hintergrund sind mit wenigen Strichen Steine und ein Hügelrücken mit einem belaubten Baum angedeutet.

Die Autorschaft Riza Abbasis ist unzweifelhaft. Die Technik mit den wenigen charakte-

ristischen Strichen erinnert an das frühe Blatt vom Jahre 1598 n. Chr. (Taf. 1). Der Kopf des Alten wiederholt sich fast übereinstimmend bei einem 1641 datierten Blatte (Taf. 28^{b}). Für die gefransten Enden des Turbans und des Gürtels vergleiche die datierten Tafeln 1 und 4, für den nur angelegten Hintergrund mit den Steinen die Tafeln 16 und 20.

Tafel 3^{a}.

DER GEFESSELTE

In Karminrot ausgeführte Pinselzeichnung auf weißem Papier.

9,7 × 6,9 cm.

Der dreiviertel nach links gewandte, sitzende Mann wendet den Kopf nach rechts. Die Stellung der gekreuzten, auf dem linken Knie ruhenden Arme macht es sehr wahrscheinlich, daß sie an den Handwurzeln zusammengeschnürt sind. Ärmelrock mit gelöstem Gürtelschal; enge, hochgezogene Beinkleider und Pantoffeln, Turban. Das mit dem Schnurrbart und spärlichen Zwickelbart tatarisch anmutende Gesicht hat mit der senkrecht gefalteten Stirn und den stechenden Augen etwas Lauerndes, was zu der Situation des Dargestellten passen würde.

Unzweifelhafte Zeichnung Riza Abbasis; vergleiche das bei Taf. 2 Gesagte.

Tafel 3^{b}.

HOCKENDER MANN IM GEBET

Schwarze Pinselzeichnung auf weißem Papier.

9 × 5,9 cm.

Mit über den hochgezogenen Knien gefalteten Händen und mit seitwärts geneigtem, turbanbedecktem Kopf scheint der bärtige Alte inbrünstig zu beten. Der Gürtelschal des Gewandes ist gelöst und umgibt den Unterkörper. Die Augen in dem scharf geschnittenen Gesicht blicken starr.

Die Autorschaft Riza Abbasis scheint uns sicher. Das Blatt gehört zu den mit wenigen charakteristischen Strichen ausgeführten Zeichnungen, vgl. die Tafeln 1, 2, 13, 30, die als rein zufällige künstlerische Gelegenheits-Äußerungen aufzufassen sind. Für die Wiedergabe der kleinfaltigen Ärmelenden und der Fransen am Turban und Tuch vergleichen das bei Taf. 2 Gesagte.

Tafel 4^{a}.

ALTER MANN MIT KIND

Unvollendete Skizze; auf graublauer Deckfarbe ausgeführte schwarze Pinselzeichnung auf grauweißem Papier.

10,6 × 4,8 cm.

Von einer ursprünglichen Zeichnung sind an den Konturen noch Reste erhalten, die zum Beispiel erkennen lassen, daß hier die Figur einen Turban mit fransenbesetzten Enden auf dem Kopf trug. Die auf der graublauen Deckfarbe, die in ungleichmäßiger Stärke aufgetragen ist, ausgeführte und von dem ersten Entwurf stark abweichende Komposition zeigt einen gebückt herankommenden alten Mann, der in der herabhängenden Rechten eine unverhältnismäßig klein gezeichnete knabenhafte Figur an der Hand hält, während die Linke eine Schale trägt, in die eine durchlöcherte Vase mit Blumen gestellt ist. Eine ärmellose Kragenjacke ist über den weiten langen Rock gezogen, an den Füßen niedrige Schuhe und auf dem Kopf eine faltenartige Mütze mit kufischer Schriftborde auf dem Rand.

Haltung und Gesichtszüge lassen vermuten, daß es sich um die Überreichung einer Blumenvase handelt, wobei der einen Knaben an der Hand führende Alte eine Ansprache hält.

Tafel 4b.

ALTER MANN MIT STAB

Schwarze Pinselzeichnung auf gelb-weißlichem Papier; letzteres stark abgerieben, durchlöchert und befleckt. Datiert vom 10. Tage des Monats Safar; in Herat gefertigt.

13,3 × 5,6 cm.

Mit leicht nach links geneigtem Kopf und nach derselben Richtung gestellten Füßen steht der Dargestellte in Vorderansicht. Langer Ärmelrock und großer, um eine spitze Mütze gewickelter Turban; der linke vor den Körper herabgestreckte Unterarm hält einen dünnen Stab mit Krücke. Das bärtige Gesicht mit Stirnfalten und breitem Munde scheint zu lächeln. Oben flüchtig gezeichnetes Terrain.

Sicher von der Hand Riza Abbasi's, vergleiche das bei den früheren Blättern Gesagte.

Tafel 5.

ALTER MANN MIT BRILLE UND PORTRÄT DES BLUMENMALERS SCHAFIʿ EL-ABBASI

Unvollendete Skizze; schwarze Pinselzeichnung auf gelblich-weißem Papier, teilweise mit einer durchscheinenden graublauen Deckfarbe bedeckt, auf der Veränderungen der ursprünglichen Zeichnung in feinen Pinselstrichen vorgenommen sind.

Signatur: Schafiʿ el-Abbasi.

8,2 × 10,9 cm.

Der in einen weiten Ärmelrock gehüllte Mann kniet mit untergeschlagenen Beinen. Der Kopf ist gesenkt, und die geschlossenen Augenlider geben dem Dargestellten den Ausdruck eines Schlafenden. Auf der Nase sitzt eine Brille mit runden Augengläsern. In der Wiedergabe des Gewandes, in der Stellung der Arme und Hände sind mehrfache Veränderungen vorgenommen und die ursprüngliche Zeichnung dann auf dem aufgetragenen Kreidegrunde korrigiert worden. Der herabhängende rechte Arm hält eine Mappe oder ein Buch, während die mehrfach veränderte linke Hand einen runden Gegenstand (ein Vergrößerungsglas?) emporhebt und ursprünglich ein Blatt gehalten zu haben scheint. Feine Ausführung des Gesichts mit der gefurchten Stirn, dem minutiös gezeichneten Bart und Haupthaar. Die Zeichnung des Turbantuches mit den eckigen Fransenenden und die der Falten weist auf die Hand Riza Abbasis hin.

Der Name „Schafiʿ el-Abbasi" bezieht sich auf das später hinzugefügte, rechts aufgeklebte Blatt. Dieses zeigt den Blumenmaler Schafiʿ el-Abbasi, einen Sohn des Riza Abbasi, bei der Arbeit, vgl. oben S. 13 und 20.

Tafel 6.

HORNBLASENDER DERWISCH

Unvollendete Skizze; auf graublauer, kreidiger Deckfarbe ausgeführte, leicht kolorierte schwarze Pinselzeichnung auf gelbbraunem Papier.

13,1 × 7,6 cm.

Von der ursprünglichen, teils durch die Deckfarbe durchschimmernden, teils unter der abgesprungenen Deckfarbe sichtbaren, in blassen schwarzen Strichen ausgeführten Zeichnung erkennt man noch die beiden emporgehaltenen Hände und die Füße des Darge-



Abb. 5. Riza Abbasi, Miniatur vom Jahre 1628
in englischem Privatbesitz



stellten. Die neue Zeichnung auf der grau-blauen, ungleichmäßig starken Deckfarbe zeigt in feinen schwarzen Strichen einen jüngeren Mann mit Schnurrbart, der auf einem vom rechten Arm gehaltenen Horn bläst, während die Linke herunterhängt und eine Derwischschale an ihrer Kette hält. Kurzer Kragenmantel, blau gefüttert, über dem um die Schultern geschlungen ein Fransenschal hängt. Helmartige, nach hinten zurückgeschobene Spitzkappe mit Blumenstrauß, Ohrring, Medaille am Hals und reich verzierter, breiter Gürtel, an dem eine Tasche, ein Spiegel, ein Messer usw. hängen. Diese Zierate, sowie das mit einem Behang versehene Steinbockhorn sind minutiös fein gezeichnet; ebenso das Gesicht mit leichtem Schnurrbart und roten Lippen, das einen schwermütigen, verträumten Ausdruck zeigt, den die gesenkte Kopfhaltung erhöht. Die ebenso wie die Arme nakten Füße tragen an den Fesselgelenken Kettenringe.

Derartige Derwischfiguren finden sich in der persischen Miniaturmalerei häufig. Ähnliche Haltung bei der von Martin der Zeit um 1520 zugeschriebenen Miniatur im British Museum (II. Pl. 154); die emporgehobene Hand sollte hier wohl auch ursprünglich ein Horn halten.

Tafel 7.

LESENDES MÄDCHEN

Unvollendete Skizze; die auf weiß-gelblichem Papier ausgeführte, stark beschnittene Pinselzeichnung ist, soweit es sich um Figuren handelt, mit einer durchscheinenden grau-bläulichen Deckfarbe bedeckt, und auf ihr sind fein ausgeführte Verbesserungen und Veränderungen der ursprünglichen Zeichnung vorgenommen worden.

10,2 × 9,4. cm.

Unter einem Baum sitzt ein junges Mädchen in gebeugter Stellung, das rechte Bein eingezogen und das linke ausgestreckt, und hält mit der rechten Hand ein auf dem linken Oberschenkel ruhendes Buch, während sich der gekrümmte linke Arm auf dem aufgeklappten Buchdeckel stützt und den schweren Mantel hochhebt. Ein umgeschlagener, weiter, faltiger, pelzbesetzter Ärmelrock, auf dem ein reiches Palmettenmuster angegeben ist, umhüllt den Körper lose und ist vorn am Hals zugehakt. Unter diesem Mantel ist ein gleichfalls vorn zugeknöpftes Untergewand mit langen Ärmeln sichtbar; die Füße nackt; auf dem lieblichen Kopf eine kleine Mütze mit Blumenstrauß; darunter kommen im Nacken lange dünne Haarlocken vör. Die Komposition ist, wie man sieht, von dem Künstler mehrfach verändert worden und in der vorliegenden Form teilweise nicht glücklich gelöst. So ist die Haltung des auf den aufgeschlagenen Buchdeckel gestützten linken Armes sehr gekünstelt; wahrscheinlich würde der Künstler vor dem Abschluß noch eine glücklichere Lösung gefunden haben. Trotzdem gehört das Blatt zu den anmutigsten persischen Zeichnungen der Zeit.

Tafel 8.

FALKENJÄGER IN WALDLANDSCHAFT

Unvollendete Skizze. Die in Schwarz, an wenigen Stellen in Karminrot ausgeführte Pinselzeichnung befindet sich auf einem aus mehreren Stücken verschiedenen Papiers zusammengesetzten Blatte und ist teilweise mit einer durchscheinenden, verschieden stark aufgetragenen, graublauen Deckfarbe bedeckt, auf der Veränderungen der ursprünglichen Zeichnung in minutiöser Technik angebracht sind. Die Deckfarbe ist an manchen Stellen, besonders wo sie stark aufgetragen ist, abgesprungen.

19 × 12,2 cm.

Die Komposition zeigt auf ruhig schreitendem Pferde, unter dem ein Hündchen mitläuft, einen Jüngling, der soeben dem ihm auf der rechten Hand sitzenden Falken die Kappe abgenommen hat. Pfeilköcher, Bogen, Schwertgriff sind kenntlich; ein großer Turban umhüllt einen Helm, von dem noch die Spitze sichtbar wird. Mit großer Sorgfalt ist der Sattel, die gemusterte Schabracke, die Zäumung ausgeführt und zwar erst nach dem Auftragen der Deckfarbe, während die ursprüngliche Zeichnung nur die Konturen und die notwendigste Innenzeichnung enthielt.

Diese Reiterfigur befindet sich auf einem Blatt, das rechts, der Figur folgend, beschnitten ist, das also schon vor der Verwendung für die Gesamtkomposition die Reiterfigur enthielt. Die gesamte Landschaft ist dann erst später auf den zusammengeklebten Blättern einheitlich angebracht worden, wobei dann an einzelnen Stellen wiederum, um Veränderungen vornehmen zu können, die Deckfarbe zur Verwendung kam. Die schrittweise fortschreitende Entstehung des, übrigens noch unvollendeten Blattes war also folgende: 1.) Flüchtige Pinselzeichnung mit einem Falkenreiter in Landschaft. 2.) Diese wird aus dem betreffenden Blatt herausgeschnitten und rechts ein zweites Blatt dazugeklebt. 3.) Beide vereinigte Blätter werden auf ein fast doppelt großes rechteckiges Blatt geklebt, das nach oben Raum enthält, um 4.) nunmehr eine umfangreiche Landschaft anbringen zu können. Dann wird 5.) die Deckfarbe an den Stellen aufgetragen, wo Veränderungen (vgl. die Vorderbeine des Pferdes) vorzunehmen waren, und wo man eine minutiöse Detailzeichnung anbringen wollte.

Während die Landschaft auf dem ursprünglichen Blatte des Falkenreiters nur in einer oberflächlichen Terrainzeichnung besteht, zeigt die später hinzugefügte Szenerie eine minutiös ausgeführte Landschaft mit felsigem Gelände, durch das ein Bach, zum Teil in Wasserfällen, herabkommt. Neben kleinen Bäumen und Pflanzen sind vor allem zwei große, von Vögeln belebte Laubbäume bemerkenswert und ferner der Felsvorsprung, der von einem Bär und drei Steinböcken belebt ist. Eins dieser Tiere schaut zu einem mit Blumen und Pflanzen bedeckten Tal hinab, während ein anderes mit erhobenem Kopf den Tritt des nahenden Bären zu bemerken scheint. Diese liebevolle und geistreiche Wiedergabe der Landschaft und der sie belebenden Tiere erhöht in besonderem Maße den künstlerischen Wert dieses hervorragenden Blattes, das mit den vier vorhergehenden (Taf. 5^a, 5^b, 6, 7) unzweifelhaft eine Einheit bildet und demselben Künstler zugeschrieben werden muß. Dafür spricht nicht nur die Technik, sondern vor allem auch die hervorgehobene Feinmalerei, die trotzdem nicht kleinlich wirkt und sich der Gesamtkomposition unauffällig unterordnet.

Tafel 9.

BAUMSTUDIE

Schwarze feine Pinselzeichnung auf weißem Papier. Eine leichte Kolorierung, die sich in Braun und Gelb auf einige wenige Teile des Baumes und auf den an diesen gelehnten Korb (grün) erstreckt, scheint später hinzugefügt zu sein und ist auf der Reproduktion nicht berücksichtigt worden.

14,6 × 8,7 cm.

Staketzaun mit hohem halboffenem Holztor, vor dem sich eine alte Platane(?) mit belaubten Zweigen erhebt. Darunter (nur undeutlich erkennbar) eine auf einem Teppich sitzende Figur, daneben ein Korb mit Inhalt und weiter unten ein gleichfalls nur angedeutetes Fettschwanzschaf. Im oberen Teile rechts statt des nicht weiter ausgeführten Baumes ein quadratischer Teppich mit teilweis angegebenem Muster und weiter links ein Palmettenornament.

Die im Gegensatz zu dem sonstigen Blatt stehende, fein ausgeführte Wiedergabe des

Baumes, bei dem der Stamm mit Astlöchern und Unebenheit der Rinde und vor allem die Blätter mit außerordentlicher Feinheit und Sauberkeit dargestellt sind, erinnert an das eben behandelte Blatt (Taf. 8), auf dem ein fast gleich gezeichneter Baum vorkommt. Daß es sich hier um den gleichen Künstler handelt, scheint mir nicht zweifelhaft zu sein, und die Vermutung, daß in dem vorliegenden eine Studie zu jenem Blatt vorliegt, halten wir für höchst wahrscheinlich.

Tafel 10.

JÜNGLING MIT BLUME

Feine schwarze Pinselzeichnung auf dünnem, gelblichem, glänzendem Papier.

15,1 × 8,5 cm.

Der knieende Jüngling hält in der Rechten einen Blütenzweig, während die Linke mit den Fransen des Gürtelschals spielt, der den kostbaren, mit Tierfiguren gemusterten Rock an den Hüften umgibt. Ein aus streifig gemustertem Stoff gewundener Turban mit Federschmuck thront über dem lächelnden, leicht nach vorn geneigten Gesicht, das ein paar Haarlocken umflattern.

Vergleichen wir dieses Blatt mit der nicht vollendeten Zeichnung des lesenden Mädchens (Taf. 7), so ergeben sich in der rein formalen Zeichentechnik, in der Feinheit der Linienführung, in dem Gesichtstypus der Dargestellten so viele Ähnlichkeiten, daß es sehr nahe liegt, hier auf denselben Künstler zu schließen. Wir weisen vor allem auf die gleiche Zeichnung der Gesichtslinien, der Hände, der Ärmelfalten hin. Auch mit den übrigen, derselben Gruppe angehörenden Blättern ergeben sich viele Berührungspunkte, auf die im einzelnen nicht eingegangen werden kann. Es mag nur noch auf den Steinbock im Gewandmuster auf der linken Brustseite hingewiesen werden, der in der gleichen Stellung und mit der gleichen Lebendigkeit gezeichnet und aufgefaßt ist, wie der linke Steinbock auf der Felskuppe von Taf. 8. Diese beiden Tierfiguren können nur von derselben Hand geschaffen sein.

Tafel 11.

SCHERZBLATT MIT VIER PFERDEN

Schwarze Pinselzeichnung auf dickem, weißgelblichem Papier.

Signiert und datiert vom 20. Oktober 1616.

12 × 15,3 cm.

Zwei in gestrecktem Galopp wiedergegebene Pferde sind so gezeichnet, daß die Bauchseiten einander zugekehrt sind, und der Kopf des einen der Hinterhand des anderen gegenüber steht. Durch je zwei Bogenlinien sind nun jene beiden ursprünglich nicht zueinander gehörenden Pferdehälften miteinander so verbunden, daß zwei neue Pferde entstehen, die an einem um die Mitte des Körpers geschlungenen Tuch zu hängen scheinen.

Der Zusammenhang in der Zeichnung der Pferde mit den Pferdedarstellungen, die wir auf den vorhergehenden Blättern finden, ist unverkennbar.

Tafel 12.

SINGENDER VOGEL

Schwarze Pinselzeichnung auf dünnem, weiß-bräunlichem, glänzendem Papier.

Datiert vom 1. Oktober 1619; im Hause des Arztes Saifa gefertigt.

11,3 × 17,3 cm, soweit das Blatt nicht von aufgeklebten Rändern verdeckt ist.

Der Vogel sitzt, nach rechts gewandt, in Seitenansicht auf einem Terrain, das aus

Erdschollen oder Steinen besteht, und hinter dem einige nach rechts gebögene Gräser aufragen. Im Gegensatz zu dem nur mit wenigen Strichen wiedergegebenen sonstigen Körper sind Kopf, Hals und Flügel des Vogels minutiös in feiner Schraffierung ausgeführt. Ein sehr ähnlich gezeichneter Vogel, auch in der Stellung übereinstimmend, findet sich auf Taf. 4. Die Wiedergabe der Schwanzfedern weist auf die gleiche Hand hin.

Tafel 13.

MANN MIT SPINDEL

Schwarze, teilweise kolorierte Pinselzeichnung auf gelblich-weißem Papier. Das durch einen goldenen Strich, der teilweis durch übergeklebte Ränder verdeckt ist, umrahmte Blatt ist in den Konturen mit einer Nadel durchstochen worden und hat anscheinend als Patrone zum Pausen gedient.

Signiert und datiert vom 22. Januar 1633; gefertigt für den Arzt Schamsa.

11,6 × 6,2 cm., soweit sichtbar.

Der fast en face Dargestellte wendet den etwas gesenkten Kopf zur rechten Seite. Die geneigte rechte Hand hält die Spindel, während die erhobene Linke den Faden aus der über der Handwurzel gelegenen Wolle zieht. Von dem Gürtel, der die über das Hemd gezogenen Beinkleider hält, hängen einige Werkzeuge herab. Den Kopf bedeckt eine Pelzmütze. Beinkleider und Mütze sind in dünner Aquarellfarbe grün, der Pelzbesatz der Mütze, Wolle und Spindel rot-violett gefärbt; vielleicht handelt es sich um eine später hinzugefügte Bemalung.

Dieselbe Figur, ein Mann mittleren Alters mit gebogener Nase, starken Augenbrauen und langem Schnurrbart, der den zugekniffenen Mund fast verdeckt, und mit starkem, ausgeprägtem Kinn findet sich in bezeichneten Werken Riza Abbasis häufig. Vergleiche das bei Martin (II. Pl. 158) abgebildete Blatt vom Jahre 1632 und das einen Tag früher datierte Blatt von St. Petersburg (Martin II. Pl. 160).

Tafel 14.

KNIEENDER SCHENKE

Ausgeführtes Skizzenblatt. Schwarze Pinselzeichnung auf dünnem, glänzendem, weißbraunem Papier.

Datiert vom Mai 1638.

16,3 × 9,4 cm.

Der in dreiviertel Vorderansicht nach rechts gewandte, kniende Jüngling hält in der rechten Hand eine kleine Trinkschale, während die Linke sich auf den hohen Hals der vor ihm stehenden Flasche stützt. Langer, an den Hüften mit einer Gürtelschärpe umwundener Rock, der in reichen Falten den Boden bedeckt. Hinten im Gürtel ein Blumenzweig. Auf dem Kopf eine pelzbesetzte(?) Mütze. Das volle Gesicht mit zusammengewachsenen (oder gemalten) Augenbrauen umgeben herabfallende Haarlocken. Rechts im Hintergrunde ein paar gertenartige Zweige.

Sehr ähnliche, von Riza Abbasi bezeichnete Miniatur mit einem knienden Jüngling, der einen Kalian raucht, in St. Petersburg (Martin II. Pl. 159). Die Bildung des konventionell gezeichneten Gesichts ist typisch für eine große Anzahl von ähnlichen Arbeiten des Künstlers.

Tafel 15.

SCHAH ABBAS(?) UND SCHENKE

Schwarze Pinselzeichnung auf dünnem, weißbraunem Papier. An einigen Stellen

ist die ursprünglich feine Zeichnung in dunkler Farbe nachgezogen. Rote Innenzeichnung des Turbans der rechts befindlichen Figur.

Signiert und datiert vom 23. Juni 1638.

12,4×9 cm.

Rechts kniender Mann mittleren Alters mit starkem Schnurrbart in langem, gegürtetem Rock und mit Reiherfeder geschmücktem Turban; vor ihm links stehend in gebückter Stellung ein Schenke, der aus einer langhalsigen Flasche eine Schale füllt, die der Kniende zu nehmen sich anschickt. Der jugendliche Schenke trägt gleichfalls langen gegürteten Rock und eine Kapuze (Baschlik), aus dem das Haar an den Schläfen hervorfällt. Zwischen den beiden Figuren ein Tuch mit vier Gefäßen und runden Früchten. Im Hintergrund ein Strauch mit dünn belaubten Zweigen; Andeutung des Terrains.

Ähnlich komponierte Gruppen auf bezeichneten Blättern häufig; zum Beispiel im Musée des Arts décoratifs in Paris, im Museum für Völkerkunde in Berlin und bei M. Marquet de Vasselot in Paris. Die linke Figur erinnert im Typus an die auf dem vorigen Blatte wiedergegebene.

Der sitzende Mann trägt die charakteristischen Gesichtszüge des großen Sefewiden-Schah Abbas I., des fürstlichen Gönners des Künstlers; in der gleichen Weise hat er seinen Herrn auf dem bekannten Petersburger Blatt wiedergegeben, wo er von seinem Hofarzt Schamsa eine Trinkschale in Empfang nimmt (vgl. Martin II. Pl. 160, und Mittwoch oben S. 10). Die Federagraffe auf dem Turban, die lässige Haltung des Sitzenden und die devote Stellung des Schenken sprechen auch für diese Deutung. Der Umstand, daß der Schah schon neun Jahre tot war, kommt nicht in Betracht; denn die Zeichnung kann aus der Erinnerung oder nach einer früheren Skizze gefertigt sein.

Tafel 16.

SCHENKE MIT WEINKRÜGEN

Schwarze Pinselzeichnung auf dünnem, weiß-braunem Papier.

Bezeichnet und datiert von der Nacht zum 13. Januar 1639.

13,5 × 10,4 cm.

Der nach vorn gebeugte Jüngling gießt aus einem großen Weinkrug in ein auf langhalsiger Flasche stehendes Glas, indem er den Krug mit dem rechten Arm umfaßt und das eine Knie zur Unterstützung emporhebt. Locken umrahmen den mit einem Turban bedeckten Kopf. Vor der Figur Weinflaschen, Krüge, Schalen und mit Obst gefüllte Teller. Steine und Erdschollen mit Pflanzen bezeichnen den Vordergrund, während den rechten seitlichen Abschluß ein Baumstumpf mit hohen rispenartigen Gräsern bildet. Oben Wolken. Auf einem der Krüge (persische Fayencen mit Blaumalerei) ist die Dekoration (Zweige mit Vögeln) in leichter Zeichnung angegeben.

Tafel 17.

KNIEENDER SCHENKE

In Schwarz und teilweis in Hellkarminrot ausgeführte Zeichnung auf dünnem, glänzendem, gelb-bräunlichem Papier.

Signiert Riza Abbasi.

16×8,7 cm.

Der in dreiviertel Vorderansicht dargestellte jugendliche Schenke hält in der vorgestreckten Linken eine Tasse, in der auf dem Schenkel ruhenden Rechten eine Frucht. Langer Ärmelrock; ein Tuch, wahrscheinlich der gelöste Gürtelschal, liegt über dem linken

Arm und der rechten Hüfte. Gewaltiger Turban auf dem nach vorn geneigten Kopf. Der Blick des trotz der Stirnfalten lächelnd scheinenden Gesichts ist nach oben gewandt und scheint sich auf den nicht dargestellten Empfänger der Labung zu richten. Im Vordergrund und seitwärts Pflanzen, oben Wolken.

Eine fast gleiche Figur, in kleinerem Maßstabe gezeichnet, befindet sich in einem Album im Museum für Völkerkunde in Berlin; wahrscheinlich handelt es sich um eine Kopie unseres Blattes; die Zeichnung ist befangen, und es fehlt jeder Hintergrund.

Tafel 18.

RUHENDER MANN

Schwarze Pinselzeichnung auf dünnem, weiß-bräunlichem Papier. Ungleichmäßige Ausführung.

Datiert vom 17. Juni 1639; im Hause des Malers Muʿina(?) gefertigt.

6,2 × 12 cm.

Ein älterer Mann mit Hakennase und langem Haar und Bart liegt mit gesenktem Kopf und gekreuzten Beinen an einem Baumstumpf, den Oberkörper an diesen lehnend und den rechten Arm darauf gestützt, während der linke Arm auf dem Oberarm ruht. Die rechte Hand hält einen Stab mit einer Krücke, wie er in den Zeichnungen Rizas häufig vorkommt. Langes, an den Hüften gegürtetes Gewand.

Im Gegensatz zu dem in feiner Schraffierung und mit teilweis breiten Pinselstrichen ausgeführten linken Teile des Blattes mit dem Baumstamm und dem Oberkörper des liegenden Mannes ist die übrige Zeichnung unausgeführt und nur in dünnen Pinselstrichen vorgezeichnet, vergleiche den linken Fuß und den Gewandzipfel unten.

Tafel 19^{a}.

DERWISCH(?) MIT KATZE AUF DEM RÜCKEN

Schwarze Pinselzeichnung auf weiß-gelblichem, dünnem, glänzendem Papier.

9,2 × 5,1 cm.

Unter einem kahlen Baum kniet ein bärtiger Mann in gebeugter Stellung, während eine Katze auf seinem Rücken hockt. Die Ärmel des langen Gewandes bedecken die Hände. Vor ihm zwei Gefäße neben undeutlich gezeichneten Gebilden, die Früchte, Blätter oder Steine bedeuten können.

Als Vergleich mögen von teilweise bezeichneten Riza Abbasi-Blättern Taf. 28^{b} und 4 für die Auffassung des Kopfes, Taf. 15, 20, 32 für die des Körpers, Taf. 18, 33 für die des kahlen Baumes und Taf. 15 und 16 für die der Gefäße herangezogen werden.

Tafel 19^{b}.

BUCKELIGER MANN, EINEN TOPF SCHLEPPEND

Schwarze Pinselzeichnung auf dünnem, glänzendem, weiß-bräunlichem Papier.

10,8 × 6,7 cm.

Der verwachsene, zwergähnliche Mann trägt in gebückter Haltung einen anscheinend schweren Topf. Durch diese Anstrengung sind die Schultern emporgezogen, und das körperliche Übel macht sich noch mehr als gewöhnlich bemerkbar. Kleines, scharfgeschnittenes Gesicht mit breitem Vollbart. Halblanges gegürtetes Gewand, das die Beine bis zu den Knien sichtbar werden läßt. Turban mit Fransen und niedrige Schuhe, an denen hinten eine Schelle befestigt ist.

Eine ähnliche Figur eines verwachsenen, etwas jugendlichen Mannes auf einer Miniatur Riza Abbasis vom Jahre 1629 (Martin II. Pl. 158).

Tafel 20.

FIGÜRLICHE SZENE IN LANDSCHAFT

Schwarze Tuschzeichnung auf dünnem, bräunlichem Papier. Nicht vollkommen ausgeführtes Skizzenblatt, wahrscheinlich Vorlage für eine Buchillustration.

Datiert vom 10. Februar 1639.

13,1 × 7,7 cm.

Inmitten des Blattes zwei sitzende Figuren, von denen die rechts befindliche männliche, auf einem abgeworfenen Mantel kniend, die rechte Hand auf den Boden stützt und mit erhobener Linken zu der gegenübersitzenden Figur zu sprechen scheint. Diese, ohne Kopfbedeckung, mit langem Haupthaar, scheint eine jugendliche Frau zu sein, die in ärmellosem Gewande nachdenklich dasitzt; eine dritte Figur, ein bärtiger Mann mit Stab, erscheint mit ihrem Oberkörper hinter der Felskulisse rechts oben und scheint das Paar zu belauschen. Im unteren Teil der Komposition zwei Füchse, ein Löwe, und, nur in undeutlicher Vorzeichnung sichtbar, ein zweiter kleinerer Löwe und ein Hase. Die Landschaft ist als ein aufsteigendes, in Felsen auslaufendes, steiniges Terrain mit einem größeren Baum im Rücken der linkssitzenden Figur charakterisiert.

Tafel 21.

NOMADENDORF

Schwarze feinausgeführte Pinselzeichnung auf dünnem, gelb-braunem Papier.

Signiert und datiert vom 9. Februar 1639; für die Schatzkammer des Schah Safi I. gefertigt.

12,75 × 7,7 cm.

Im Vordergrund links ein Zelt, in dem eine sitzende Frau spinnt; davor liegt ein Wasserschlauch, während rechts dahinter die Köpfe von einem aus einem Futtersack fressenden Esel und von einem liegenden Kamel hervorkommen. Weiter oben werden hinter dem Zelt ein alter Mann und ein Knabe sichtbar, ferner sind auf dem aufsteigenden Terrain ein Reiter, vor dem ein alter Mann mit Pelzmantel steht, und neben einem die Komposition oben abschließenden Baumstamm ein Mann dargestellt, der eine Schüssel herbeibringt. Steine, Pflanzen, Wolken.

Die vielleicht für eine Buchillustration bestimmte Komposition zeigt, wie ein Reiter in einem Nomadendorf Halt macht, wie er dort Erkundigungen einzieht (der alte Mann rechts), wie er erquickt wird (der Mann mit der Schüssel), und wie die Dorfbewohner herbeieilen (die Figuren über dem Zelt). Im wirksamen Gegensatz zu der ruhigen Komposition im Vordergrunde mit dem offenen Zelt und den Tieren steht der obere Teil des Blattes, der sich außerhalb des Gehöftes im Freien abspielt, mit seinen lebhaft bewegten Figuren. Vielleicht hat dem Künstler bei diesem altertümlich anmutenden Blatte die Komposition eines älteren Meisters vorgelegen, die er dann nachgezeichnet und weiter ausgeführt hat. Ihm kam es nur auf die Wiedergabe des Hauptsächlichen, der Situation an. Nachdem der Künstler die Vorlage im Großen nachgezeichnet hat, hat er Einzelnes hinzugefügt und geändert. Der Vordergrund mit Steinen und wie im Winde bewegten Pflanzen, der Baumstamm oben, die Wolken sind Erfindungen Rizas; sie überschneiden in ihren Linien teilweise die ältere, entlehnte Zeichnung und finden sich in der gleichen Wiedergabe auf anderen Werken des Künstlers (vergleiche zum Beispiel Taf. 16, 23, 33 für die Pflanzen und Steine). Aber auch die wohl nach einem älteren Vorbilde kopierten Figuren können die Hand Rizas nicht verleugnen; ich weise auf den oft vorkommenden Typus des alten Mannes mit dem Stock hin (vergleiche Taf. 20, 37, 38). Der Reiter stimmt fast voll-

ständig mit dem linken Reiter auf Taf. 25 überein, die wir als eine sichere Arbeit des Künstlers vom Jahre 1640 kennen lernen werden, einem auch zeitlich nahestehenden Blatte. Eine ähnliche, nach Behzad kopierte Zeichnung Rizas hat Martin (I, p. 73) veröffentlicht.

Tafel 22.

LANDSCHAFT MIT TIEREN



In Karminrot und Schwarz ausgeführte Pinselzeichnung auf dünnem, gelblichbraunem Papier.

18,4 × 8,3 cm.

Im Vordergrund Teich mit Wasservögeln und einem Fisch; darüber aufsteigendes Terrain mit zwei Laubbäumen; dazwischen Steinböcke, Füchse, ein Löwenpaar mit Jungen und Vögel. Oben Wolken.

Die hauptsächlichsten Teile der Komposition sind erst in Karminrot flüchtig entworfen und das übrige in Schwarz hinzugefügt worden, wobei der Entwurf noch mehrfach Veränderungen erfahren hat; zum Beispiel bei dem auffliegenden Wasservogel rechts unten und bei dem nebenstehenden Baum. Unverkennbare Ähnlichkeit mit signierten Blättern des Künstlers ist vorhanden. Für die Wiedergabe der Tiere vergleiche Taf. 20 und 24. Die Bäume kommen in fast übereinstimmender Zeichnung auf Taf. 20, 37 und anderen Blättern vor.

Tafel 23.

LANDSCHAFT MIT TIEREN



In Karminrot und Schwarz ausgeführte Pinselzeichnung auf dünnem, gelblichbraunem Papier.

18,7 × 9,3 cm.

Die Komposition zeigt im Vordergrunde einen von Steinen und Pflanzen umgebenen Teich, hinter dem ein von Vögeln belebter Laubbaum emporsteigt; davor ein daherjagender Fuchs, der einen jungen Reiher soeben im Sprunge an den Beinen gepackt zu haben scheint. Der Vogel flattert mit geöffnetem Schnabel nach oben. Darunter zwischen Wolken ein zweiter, größerer, nach unten fliegender Reiher, der dem ersteren gleichsam zu Hilfe kommt.

Bei diesem Blatt handelt es sich um eine Zeichnung, die auf Grund einer von einem älteren Blatte gemachten Pause angefertigt ist. Der größte Teil der Komposition ist in Anlehnung an die oder über den durch feine Striche markierten Linien der Pause in verschieden tiefem Schwarz ausgeführt; dabei sind einzelne durchgepauste Stellen nicht berücksichtigt worden, andererseits hat der Künstler vieles neu dazukomponiert. Da aber die Zeichenart und die Komposition, die auf so verschiedene Art entstanden ist, vollständig homogen sind, darf man annehmen, daß derselbe Künstler die durchgepauste Vorlage entworfen und dann später die Komposition neu verändert und überarbeitet hat. Bei dem vorhergehenden und diesem Blatte handelt es sich gleichsam um zwei Pendants; denn die beiden Blätter zeigen, abgesehen vom Sujet, im Aufbau die größte Verwandtschaft und sind als Gegenstücke einander zugekehrt.

Auch für dieses Blatt dürfen wir deshalb Riza Abbasi als Verfertiger in Anspruch nehmen. Abgesehen von den beim vorigen Blatt zum Vergleich herangezogenen Tafeln sei auf Taf. 35 hingewiesen, wo ein ganz ähnlicher Laubbaum vorkommt.



Abb. 6. Riza Abbasi, Miniatur vom Jahre 1634
im Metropolitan-Museum in New-York



Tafel 24.

LANDSCHAFT MIT TIEREN

Schwarze, lavierte Tuschzeichnung auf starkem, weiß-gelblichem Papier. Unausgeführtes Skizzenblatt, wahrscheinlich Vorlage für eine Buchillustration. Auf der Rückseite die Zeichnung von Tafel 25.

Datiert vom 29. April 1640.

8,6 × 17,6 cm.

Die Mitte der Komposition bildet ein Baumstumpf mit abgehauenen Ästen und einem belaubten Zweige. Darüber ein Fels, von Bäumen flankiert. Im Vordergrunde und seitwärts ein Löwe, der einen Vogel gepackt hat, zwei Kraniche vor einer Schlange, fliegende Vögel und zwei Füchse, Wolken. Bei einem der Kraniche sind Hals und Kopf doppelt gezeichnet. Daraus folgt, daß das Blatt nicht vollendet ist. Der Löwe und vor allem die beiden Füchse gleichen den auf dem vorhergehenden Blatte angebrachten.

Tafel 25.

RAST ZWEIER REITER IM WALDE

Schwarze, lavierte Tuschzeichnung auf starkem, weißlich-gelbem Papier. Unausgeführtes Skizzenblatt, wahrscheinlich Vorlage für eine Buchillustration. Auf der Rückseite die datierte Zeichnung von Tafel 24.

8,6 × 17,6 cm.

Zwei Reiter, ein älterer bärtiger und ein jugendlich-bartloser Mann, haben, einander zugekehrt, in einer gebirgigen Landschaft Halt gemacht. Zwischen ihnen eine stehende Figur, die in der Linken eine Tasche am Bande, in der Rechten einen Becher hält, während ein Stab vom rechten Oberarm festgehalten wird. Der rechte, durch die Reiherfeder am Turban als der Vornehmere von beiden charakterisierte Reiter streckt die linke Hand aus, um den Becher zu empfangen, den der mittlere Mann wohl aus dem vom Berg herabkommenden und an seinem Rande von Pflanzen und Blumen umsäumten Bach gefüllt hat. Der ältere, linke Reiter, vielleicht der Diener des anderen, hebt gleichfalls die linke Hand hoch; doch ist die Bewegung derselben nicht näher charakterisiert. Ein Widder links vorn und der erwähnte Stab scheinen anzudeuten, daß es ein Hirt ist, der die Reiter erquickt.

Rechts ein großer kahler Baum mit einem Vogel auf dem abgesägten Baumstamm; kleinere Bäume auf dem Felsen.

Auf die Arbeitsart weist die angefangene, verkehrt gestellte Figur eines Widders rechts vorn hin.

Vorzügliche Charakterisierung der Pferde, von denen das rechte, am Zügel gehaltene mit erhobenem Kopf ungeduldig den Boden stampft; während das linke, am losgelassenen Zügel, den Kopf nach vorn streckt und nach dem erquickenden Wasser des Baches zu schnuppern scheint. Auch für diese beiden, auf ein Blatt gezeichneten Kompositionen scheint mir die Autorschaft Riza Abbasis nicht zweifelhaft zu sein.

Tafel 26.

ENTWÜRFE FÜR BUCHILLUSTRATIONEN

Schwarze Pinselzeichnung auf dünnem, gelblich-braunem Papier. Nachträglich ist die Zeichnung durchlocht worden, um als Pause zu dienen.

19,5 × 10,2 cm.

Unten figürliche Szene vor einem Hause: Rechts sitzt ein Krieger mit dem Schwert in der Rechten. Schild, Bogen und Köcher hängen an der in das Haus führenden Tür.

Ihm nahen sich von links drei weibliche Figuren; zuerst eine anscheinend sprechende Alte in gebückter Stellung (eine Kupplerin?), dahinter zwei jüngere Figuren, von denen die eine einen Blumenzweig, die andere einen undeutlichen Gegenstand hält. Links neben der Architektur ein kahler Baum.

Darüber der Entwurf für eine Gefängnisszene: Rechts zwei sitzende Figuren mit gefesselten Händen, Ketten am Hals und Fesseln am rechten Fuß. Daneben eine jugendliche Figur auf einem Teppich, gleichfalls mit einer Kette gefesselt; die Arme vorn auf die Kniee gestützt. Den Kopf der letzteren umgiebt ein lodernder Heiligenschein. In einem Leuchter brennt eine Kerze.

Wenn man von Riza Abbasi signierte Buchillustrationen oder Zeichnungen für die zum Vergleich heranzieht, so dürfte es nicht zweifelhaft sein, daß es sich auch hier um einen eigenhändigen Entwurf des Künstlers handelt. Eine signierte Zeichnung in der Sammlung Goloubew (Martin I, p. 69) zeigt eine ganz ähnliche weibliche Figur wie die links unten wiedergegebene, und eine figurenreiche Komposition (im Jahre 1640 datiert und signiert) im British Museum, von der ich eine Photographie besitze, läßt weitere Übereinstimmungen in der Wiedergabe derartiger Szenen erkennen. So findet sich hier eine im Gegensinne komponierte Gestalt, die mit dem sitzenden Krieger unseres Blattes fast vollständig identisch ist.

Tafel 27.

SCHREIBSTUBE



In Karminrot ausgeführte Pinselzeichnung, teilweise schwarz übergangen, auf rötlich-braunem Papier. Entwurf für eine Buchillustration.

13,5 × 9,5 cm.

In einem durch ein Fenster erhellten Raume sitzen und hocken sieben jugendliche, bartlose Figuren, die mit Schreiben, Lesen und Falten von Schreibbogen beschäftigt sind, von denen mehrere den Boden bedecken. Eine der Figuren scheint mit einem Instrument das Papier zu glätten. Vorn links eine alte Frau, die eine Schüssel hereinbringt und weiter oben eine stehende Dienerin mit über dem Schoß gefalteten Händen.

Eine nahe Verwandtschaft mit dem vorhergehenden Blatte (Taf. 26) ist unverkennbar, so daß derselbe Künstler, Riza Abbasi, unbedingt angenommen werden muß. Vergleiche zum Beispiel die beiden stehenden alten Frauen, die in der Zeichnung, in Haltung, im Gewand und im Gesichtstypus die größte Übereinstimmung aufweisen. Vergleiche ferner die signierte Skizze bei Goloubew (Martin I, p. 69), auf der sich eine ganz gleiche kleine sitzende Gestalt befindet.

Tafel 28[a].

BETENDER MANN

Fein ausgeführte schwarze Pinselzeichnung auf dünnem, glänzendem, gelblich-bräunlichem Papier.

Datiert vom Januar 1641, nach einer „indischen Arbeit“ kopiert.

9,9 × 6,7 cm.

Der dreiviertel nach rechts gewandte Mann hält seine beiden Arme in Gebetsstellung(?) vorgestreckt; er ist mittleren Alters und trägt einen kurzgeschnittenen Vollbart. Das gegürtete lange Untergewand bedeckt ein kürzerer Ärmelrock; lange enge Beinkleider und an den Füßen niedrige Halbschuhe.

Es ist interessant, daß der Künstler bei dieser Zeichnung, wie ja unzweifelhaft zu erkennen ist, eine „indische Arbeit“, das heißt wohl eine indische Miniatur als Vorlage benutzt

hat und dies auch besonders hervorhebt. Die hier als Gebetsstellung aufgefaßte Haltung der Arme könnte auch anders gedeutet werden. Auf der ausgeführten Miniatur Rizas in St. Petersburg (Martin II. Pl. 160) kommt der Hofarzt Schamsa in einer ähnlichen Stellung vor.

Tafel 28^{b}.

GREIS MIT STAB

Schwarze Pinselzeichnung auf dünnem glänzendem, gelb-bräunlichem Papier.

Datiert vom Januar 1641.

10,8 × 7,4 cm.

Der in dreiviertel Vorderansicht wiedergegebene alte Mann hält in der Linken einen Stab mit Krücke, während die ausgestreckte Rechte die Innenseite zeigt. Der fein ausgeführte Kopf mit Hakennase und langem Vollbart wird von einem Turban gekrönt. Über einem langen, gegürteten Untergewand ein kürzerer Ärmelrock und hackenlose niedrige Schuhe.

Die Zuweisung dieses Blattes an Riza Abbasi braucht nach dem bei den früheren Blättern Gesagten nicht weiter bewiesen zu werden.

Tafel 29^{a}.

SITZENDER MANN MIT SCHREIBGERÄT

Schwarze lavierte Pinselzeichnung mit leichter Kolorierung auf dünnem, braunem Papier.

11,7 × 6,9 cm.

Der in ein langes, vorn zugeknöpftes Gewand gekleidete Mann hält, nach rechts gewandt, mit der Linken ein Buch oder einen Papierblock, während der rechte Arm mit unter dem langen Ärmel versteckter Hand auf dem emporgezogenen rechten Knie ruht. Der scharf geschnittene, von einem Turban bedeckte Kopf zeigt schwarzen, spitz zugeschnittenen Vollbart. Im Hintergrund rechts ein Laubbaum mit gelben Blättern, links ein Felsen mit totem Gestrüpp. Auf dem Vordergrund Augenglas, Tintenfaß, Papier, ein kleineres und ein größeres Gefäß sowie ein Stein mit Gras.

In der Feinheit der Ausführung erinnert die Zeichnung an Taf. 18 (datiert 1639), Taf. 15 und an andere Blätter; ein ähnlicher Baum auf Taf. 20, ähnliche Felsen auf Taf. 33, das gleiche Tintenfaß auf Taf. 32, dieselben Gefäße auf Taf. 16.

Tafel 29^{b}.

GREIS, SICH AUF EINEN STAB STÜTZEND

Karminrote lavierte Pinselzeichnung auf gelblichem Papier, unvollendet.

11,6 × 7,9 cm.

Der in einen langen Ärmelrock gekleidete, dreiviertel nach links gewandte Alte stützt die vor der Brust übereinander gelegten Hände auf einen Stab, den der Künstler anzugeben vergessen hat. Die leicht nach vorn geneigte Haltung der Figur erfordert eine solche Stütze. Über den Schultern hängt der gelöste Gürtelschal so, daß die Fransen nach vorne fallen. Großer Turban über dem fein geschnittenen, faltigen, bärtigen Gesicht, Hakennase, kleine scharfe Augen unter buschigen Brauen, gefurchte Stirn, breiter, leis lächelnder Mund. Im Hintergrund felsiges Terrain mit trockenem Gesträuch.

Autorschaft Rizas unzweifelhaft. Vergleiche vor allem die auch im Gegenständlichen ähnlichen Taf. 28^{b} und Taf. 4^{b}. Für die Darstellung der Felsen vergleiche Taf. 33.

Tafel 30.

LIEBESPAAR

Schwarze Pinselzeichnung auf gelblich-weißem Papier.

Datiert von der Nacht zum 10. April 1642.

13 × 6,7 cm.

Brustbild eines jungen Mannes mit Hakennase, kräftigem Kinn, kleinen Augen unter buschigen Brauen, mit langem herabfallendem Schnurrbart und mit Locken, die durch ein um den Kopf geschlungenes Tuch zusammengehalten werden. Vor ihm, wahrscheinlich auf seinem Schoß sitzend gedacht, ein junges Mädchen, das er mit der rechten Hand an der Schulter hält. Das junge Mädchen ist in ein Tuch gehüllt, das nur das von Locken umrahmte, nach oben blickende Gesicht freiläßt. Ring im rechten Nasenflügel.

Charakteristische Zeichnung von der Hand des Riza Abbasi.

Tafel 31.

ALTER MANN UND JUNGES MÄDCHEN

Schwarze Pinselzeichnung auf gelblich-braunem Papier.

12 × 12,6 cm.

Ein in voller Seitenansicht gezeichneter älterer Mann mit Vollbart kniet auf der rechten Seite und blickt zu einem jungen Mädchen auf der linken Seite hinüber, das, nur im Oberkörper sichtbar, den Kopf zu dem Alten erhoben hat, der mit den vorgestreckten Händen eine nicht mißzuverstehende Gebärde macht. Der Zwischenraum zwischen den beiden Figuren ist mit Blattwerk und Blumen und mit Schnörkeln gefüllt; oben ist ein Kopf angebracht, der das Gesicht des Alten in Vorderansicht und kleinerem Maßstabe zeigt; beachte auch hier die weitaufgerissenen lüsternen Augen.

Die flüchtig mit den für Riza Abbasi charakteristischen Strichen hingeworfene Zeichnung zeigt in der Technik nahe Verwandtschaft mit Taf. 32 und mit dem datierten Blatt Taf. 30. Die Gewandbehandlung, die Wiedergabe der Schärpen und Turbane ist hier wie dort dieselbe. Hervorzuheben ist die Charakterisierung des lüsternen weiblichen Kopfes. Für die Behandlung der um einen Stein gruppierten Pflanzen im Vordergrunde dürfte die 1639 datierte Taf. 16 heranzuziehen sein, wo auch die gleiche Pflanze mit herzförmigen Blättern vorkommt. Die Schnörkel erinnern an die von dem Künstler oft wiedergegebene Bildung der Wolken, vergleiche Taf. 16, 17, 33, 35. Ob die vier kreuzförmig angeordneten Punkte unterhalb der rechten Figur eine Signatur bedeuten, ist nicht erwiesen, aber möglich.

Tafel 32.

DER TUCHHÄNDLER

Schwarze Pinselzeichnung auf weißlichem, starkem Papier.

17,1 × 11,2 cm.

Auf einem mit einer breiten Borde versehenen Teppich hockt nach vorn geneigt ein bärtiger Alter in langem Ärmelrock und hält in den vorgestreckten Händen ein Fransentuch; ein ähnliches Tuch liegt vor ihm neben einer Scheere und Schreibutensilien (Tintenfaß, Schreibkasten, zwei Rohrfedern und zwei Blatt Papier). Ein Turban bedeckt den scharfgeschnittenen bärtigen Kopf. Wahrscheinlich ist ein Händler dargestellt, der in seinem Laden sitzend einem vor ihm stehenden Kunden Tücher vorzeigt.

Die flotte Zeichnung erinnert an das bezeichnete Blatt, das Riza Abbasi von einem Liebespaar im Ramadan-Monat des Jahres 1642 n. Chr. geschaffen hat (Taf. 30). Der Kopftypus findet sich oft; zum Beispiel auf Taf. 4, 28^b, 29^b.

Tafel 33.

DER POLOSPIELER

In Schwarz und Karminrot ausgeführte Pinselzeichnung, teilweise in Wasserfarben übermalt, auf weiß-gelblichem Papier.

Datiert vom November 1642.

15,7 × 10,2 cm.

Der mit grünlichem, blau gefüttertem Rock bekleidete jugendliche Reiter hält in den nicht sichtbaren, nach vorn gebogenen Händen Zügel und Polostab; den Kopf bedeckt eine gelbe Mütze mit reichem Pelzbesatz. Das eine gemusterte Schabracke tragende Pferd wendet anspringend den Kopf bildeinwärts nach rechts, so daß nur der Rücken des Halses mit der gescheitelten Mähne sichtbar ist. Im Vordergrunde Steine und Pflanzen, im Hintergrunde ein phantastisch aufsteigender Felsen, rechts von einem kahlen Baum, links von Wolken flankiert.

Die Hand Riza Abbasis ist unverkennbar; für die Wiedergabe des Pferdes und der Landschaft vgl. Taf. 11, 12, 20, 24.

Tafel 34.

DER WOLFSJÄGER

Schwarze Pinselzeichnung auf dünnem, glattem, gelb-bräunlichem Papier; einige, wahrscheinlich später vorgenommene Veränderungen in karminroter Farbe sind auf der Reproduktion nicht zum Ausdruck gebracht worden.

Datiert vom 22. November 1642.

8,6 × 16,7 cm.

Der nach rechts galoppierende Reiter ist mit vorgebeugtem Oberkörper im Begriff, den Pfeil vom gespannten Bogen auf einen der Wölfe abzusenden, die hinter dem links aufsteigenden Felsen sichtbar werden. Den nur halb zum Vorschein kommenden Kopf des Reiters bedeckt eine pelzverbrämte spitze Mütze; das Bogenfutteral an der rechten Seite ist gemustert; zwei Pfeile ragen auf der linken Seite hinten empor. Im Hintergrund ein Baum mit teilweise abgestorbenen Ästen.

Für Riza Abbasi ist die Wiedergabe des Pferdes, der Figur, der Landschaft und der Wölfe charakteristisch. Vgl. die Tafeln 11, 22, 23, 24, 33.

Tafel 35.

DIE FALKENJAGD

In Karminrot gemalte Pinselzeichnung, leicht koloriert, auf blau-grünem Papier. Reste der in blasser, dünner roter Farbe gemalten Vorzeichnung hie und da sichtbar.

Datiert vom 10. Tage des Monats Schaban. Das Jahr ist nicht genannt.

21,6 × 13,3 cm.

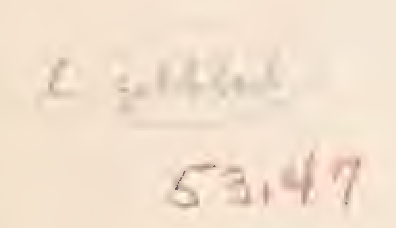
Zwei in gestrecktem Galopp von rechts kommende Falkenjäger nähern sich einem See, aus dem ein Volk Reiher durch den Jagdfalken aufgescheucht wird, den der vordere Reiter von seinem linken Arm soeben losgelassen hat. Der zweite Reiter schwingt zwei Flügel an einer Schnur, das sogenannte Luder, mit dem der wildernde Falke wieder zurückgelockt wird. Der junge bartlose Mann ist mit langem Ärmelrock und pelzbesetzter Mütze bekleidet; er ist wahrscheinlich der vornehmere, worauf das reiche, mit einem Fuchsschwanz gezäumte Pferd schließen läßt. Der vordere Reiter trägt einen gegürteten ärmellosen Oberrock und eine Mütze mit aufgeklappten Rändern, an der Seite einen Pfeilköcher.

Der Schnurrbart und der spärliche Kinnbart geben ihm eine mongolische Physiognomie. Von den Reihern stehen zwei im Wasser, während fünf, von dem stoßenden Falken aufgescheucht. davonfliegen. Am Rande des Wassers Steine und Pflanzen. Ein großer, links emporwachsender Laubbaum streckt seine Zweige über dreiviertel des Bildes hinweg; rechts oben Wolken und die Inschrift. Das Wasser ist durch hellblaue Wellenlinien charakterisiert; die Ärmel des ersten, die Mütze des zweiten Reiters, die Blätter des Baumes und der Pflanzen und der Bachrand sind gelb koloriert. Die leichte blaue Tönung des gesamten Blattes ist für den koloristischen Eindruck von Bedeutung.

Unzweifelhaft von der Hand des Riza Abbasi: Für die charakteristische Wiedergabe der Pferde und Reiter vergleiche Tafel 11, 33, 34, für die der Vögel Taf. 22—24, für die Landschaft Taf. 7, 8, 12 und für die Wolken Taf 16.

Tafel 36.

KRIEGER MIT BEUTEPFERD



Schwarze Pinselzeichnung auf dünnem, glänzendem, geblich-braunem Papier. Die Zeichnung ist später durchlocht worden, um als Pause zu dienen.

8,8 × 15,5 cm.

In voller Rüstung sprengt der Krieger, ein tatarisch aussehender Mann mit langem Schnurrbart, nach links und hält in der Linken eine Lanze mit Fähnchen und mit dem aufgespießten Kopf eines Feindes; dahinter trabt das erbeutete Pferd mit dem über den Sattel hängenden Körper des Getöteten. Links ein Baum und Vögel; im Hintergrunde oben Andeutung von felsigem Terrain.

Auch für die Zeichnung dieses unsignierten Blattes gibt es viele Analogien unter den authentischen Arbeiten des Künstlers. Vergleiche Taf. 11, 33—35 für die Wiedergabe der Pferde; Taf. 4 für die der Vögel und eine Reihe anderer für das Terrain.

Tafel 37.

RASTENDER MANN IM GEBIRGE

Leicht kolorierte Pinselzeichnung auf dünnem, gelb-bräunlichem Papier. Das stark lädierte Blatt, von dem im unteren Teile einzelne Stellen ausgefallen sind, ist auf ein zweites Blatt aufgelegt und erst dieses dann in das Album geklebt worden.

Datiert vom 4. Juli 1643.

6 × 10,5 cm.

Auf einem Stein sitzt in waldiger Felslandschaft ein anscheinend ermüdeter bärtiger Mann und lehnt sich auf einen mit der Rechten unter die linke Achsel gestützten Stab. Violette Beinkleider; über dem kurzen gegürteten Rock und um die Schultern ist ein violetter Mantel gerollt. Daneben links ein belaubter Baum, rosa gefärbt. Dieselbe Farbe kehrt in dem rechts befindlichen Felsen wieder, dessen Gegenstück ein Hügelrücken bildet, hinter dem drei Steinböcke, einer neugierig zu dem Rastenden äugend, hervorschauen. Vor dem Hügel ein ruhender Hund, der ganz ähnlich auf der ausgeführten Miniatur in St. Petersburg, die einen Hirten mit Herde darstellt, vorkommt (Martin, II. Pl. 159). Derselbe Hund auf der unten rechts befindlichen Zeichnung von Taf. 42. Der Himmel im untern Teile lichtblau, der Vordergrund braunviolett gefärbt. Unzweifelhafte Arbeit Riza Abbasis. Vergleiche für die Wiedergabe des rastenden Mannes Taf. 4, 19^b, 29^b, für die Steinböcke Taf. 8, 20—24 und für die Landschaft im allgemeinen Taf. 8, 33, 35.

Tafel 38.

HIRT MIT SCHAFHERDE

Karminrote Pinselzeichnung auf rötlichem Papier.

12,2 × 18,2 cm.

Das Blatt zeigt eine Landschaft, durch die sich, von einem Felsen rechts im Hintergrunde herabkommend, in schräger Richtung ein von Pflanzen umsäumter Bach schlängelt. Auf der linken Seite sitzt in der Nähe eines lorberartigen Baumes, auf seinen Stab gestützt, ein bärtiger Alter, ein Hirt, dessen Schafe und Ziegen zu beiden Seiten des Baches weiden. Die Tiergruppen sind vor allem bemerkenswert in ihrer lebendigen Charakteristik.

Für die Landschaft und Szenerie vergleiche ein 1640 datiertes Blatt (Taf 25); auch hier ein vom Felsengebirg herabkommender, von Pflanzen umgebener Bach, der sich ähnlich auch auf Taf. 8 findet. Der Hirt zeigt fast die gleiche Stellung und Haltung wie der auf Taf. 37 wiedergegebene „Rastende“ vom Jahre 1643. Auch das Kostüm mit dem charakteristischen, um die Schulter geschlagenen Mantel ist hier wie dort das gleiche. Einen ähnlich gezeichneten stehenden Hirten mit Herde auf der ausgeführten Miniatur in St. Petersburg vom Jahre 1630 (Abg. Martin, II, Pl. 159). An der Autorschaft Riza Abbasis ist nicht zu zweifeln.

Tafel 39.

DIE SCHINDMÄHRE

Pinselzeichnung in Schwarz-rotbraun auf weißem Papier.

9,1 × 11,9 cm.

Der bis auf die Knochen abgemagerte Gaul schleicht mit gesenktem Kopf dahin. Rechts vorn trockenes Geäst; oben Wolken.

Dieses Blatt nimmt wegen der sorgfältig behandelten Schattierung gewissermaßen eine Sonderstellung ein; trotzdem möchte ich auch hier die Hand Riza Abbasis erkennen und annehmen, daß derselbe Künstler, der auf Taf. 33 das in voller Lebenskraft dahinsprengende Roß zeichnete, auch diese Schindmähre geschaffen hat. Die charakteristische Auffassung ist die gleiche, die Linienführung ebenfalls. Übrigens findet sich eine Schraffierung, andeutungsweise auch auf der signierten Taf. 17; die Wolken sind uns von verschiedenen andern Blättern bekannt (Taf. 16, 17, 21—24, 33, 35).

Tafel 40.

DREI SKIZZEN

1. SCHREITENDER MANN, SICH UMSCHAUEND

Schwarze Pinselzeichnung, leicht koloriert, auf dünnem, gelblich-weißem Papier.

6,2 × 3,1 cm.

Ein scheinbar verwachsener Mann schreitet in dreiviertel Rückenansicht nach links und schaut zurück. Gegürtetes Gewand und Turban, der um eine hohe, gefaltete Mütze geschlungen ist. Der linke Arm mit einer Geste erhoben. Bärtiges, scharf geschnittenes Gesicht mit weitaufgerissenen Augen. Das Gewand leicht gelb koloriert. Das in schwarzer Tusche ausgeführte Schwert und der Stab sind eine spätere Zutat. Rote Flecke auf dem Gesicht und dem Gürtel.

2. REITER IM BACH

Schwarze Pinselzeichnung auf dünnem, gelblich-weißem Papier.

7,1 × 10,1 cm.

Ein Reiter tränkt sein Pferd in einem Bach, der von einem Felsgebirge herabströmt.

Der in langem Ärmelrock gekleidete Mann hebt sich im Sattel und blickt nach rückwärts. Am zügelhaltenden rechten Arm ein Bogen. Tatarisch anmutender Kopf mit Kinnbart, großer Turban mit Federschmuck.

3. POLOSPIELER(?)

5 × 7 cm.

Schwarze Pinselzeichnung auf gelblichem Papier.

Der auf anspringendem Pferd sitzende jugendliche, bartlose Mann beugt sich nach vorn, umfaßt mit dem linken Arm den Hals des Pferdes und holt mit dem ausgestreckten rechten Arm zum Schlage mit einem nicht in seiner ganzen Länge erhaltenen Stock aus. Anscheinend ein Polospieler.

Die drei Blätter tragen die Merkmale der Hand Riza Abbasis. Für No. 1, eine seiner charakteristischen, mit wenigen Strichen hingeworfenen Zeichnungen, sei an Blätter wie Taf. 4 und Taf. 19^b erinnert; vergleiche die Wiedergabe der Gewandung, des Turbans, der Füße. Bei letzterem Blatt handelt es sich gleichfalls um eine bucklige Figur. No. 2 zeigt eine der besten figürlichen Kompositionen der Albumblätter. Die Haltung des Reiters, der sich im Sattel hebt, um dem Pferde volle Freiheit zu geben, das sich streckende, gierig saufende Tier (beachte die untere Linie des schluckenden Halses) sind von außerordentlicher Lebendigkeit. Für das Felsgebirge sei an Blätter wie Taf. 24, 33 und andere mehr erinnert. Auf Taf. 25 eine gleich vorzügliche Wiedergabe der Pferde. No. 3 ist trockener und ängstlicher gezeichnet. Vielleicht handelt es sich hier um eine Kopie, wenn auch die Bewegung des Reiters (vergleiche Taf. 33) zum Beispiel in der Rückenlinie und beim linken Arm Merkmale der Hand Riza Abbasis zeigt.

Tafel 41.

DREI SKIZZEN

1. KNIENDER MANN MIT GEFÄSS

Schwarze Pinselzeichnung auf dünnem, weißlichem Papier.

9,8 × 8,2 cm.

Der Dargestellte hält mit beiden Händen zwei Stiele vor sich, an denen ein büchsenartiges Gefäß befestigt ist. Der Turbanschal rahmt das Gesicht ein; vor der Figur zwei Bogen Papier.

2. KNIEENDER MANN MIT AUFGESTÜTZTEN ARMEN

Schwarze Pinselzeichnung auf weißem Papier; auf das rechts befindliche Blatt geklebt.

5,8 × 4,2 cm.

3. AUF EINEM HÜGEL STEHENDER MANN MIT SPINDEL

Schwarze Pinselzeichnung auf dünnem, bräunlichem Papier, lädiert.

10 × 6,7 cm.

Auf einem steilen Hügel, der von zwei trockenen Bäumen flankiert wird, steht der bärtige Mann, in der Rechten die Spindel haltend, die Linke nach vorn ausgestreckt. Am Gürtel hängen Werkzeuge. Links oben Wolken.

Während für die beiden ersten Blätter eine Reihe von authentischen Zeichnungen Riza Abbasis (Taf. 3^b, 14, 15, 17, 31, 32) herangezogen werden können, verweisen wir für die charakteristische Landschaft der dritten Zeichnung auf Taf. 33, für die Haltung der Figur auf Taf. 28^a und für den Gesichtstypus auf Taf. 29a. Der gleichfalls eine Spindel haltende Mann auf Taf. 13 trägt dasselbe Kostüm und die gleichen Werkzeuge am Gürtel.



Abb. 7. Riza Abbasi, Schlußseite eines Gulistan-Codex in der Kaiserl. Bibliothek in St. Petersburg



Tafel 42.

VIER SKIZZEN

1. KRIEGER ZU PFERDE

Schwarze Pinselzeichnung auf dünnem, glänzendem, braun-grauem Papier. Auf dem Kopf roter Fleck.

5 × 6,3 cm.

Der nach rechts galoppierende, mit Helmkappe und Bogenköcher gewappnete Krieger schwingt in der Linken die Peitsche über den Rücken hinweg auf den rechten Bug seines Pferdes.

2. KAMELREITER MIT LANZE

Schwarze Pinselzeichnung auf glänzendem, braun-gelblichem Papier.

6,9 × 8,8 cm.

Dargestellt ist ein bärtiger Mann mit Turban und langem Rock; er läßt mit losgelassenem Zügel das Kamel frei laufen und hält mit beiden Armen die Lanze zum Stoß nach vorn. Im Hintergrund hinter angedeutetem Terrain die dreiviertel sichtbare Gestalt einer weiblichen(?) Figur, die Steine in den Händen hält und nach dem Kamelreiter zu werfen scheint.

3. LIEGENDER HUND

Schwarze Pinselzeichnung auf dünnem, grauem Papier; verkehrt aufgeklebt.

Datiert, in Spiegelschrift sichtbar, von einem Donnerstag des Monats Muharram.

3,7 × 5,5 cm.

Hund mit buschigem Schweif, der Kopf zwischen den ausgestreckten Beinen. Im Hintergrund felsiges Terrain.

4. MAUS VOR OFFENER FALLE

Schwarze Pinselzeichnung, karminrot getönt, auf grauem Papier.

3,7 × 5,2 cm.

Sorgfältig ausgeführte, etwas ängstliche Zeichnung.

Von den vier Blättern sind die drei ersten anscheinend eigenhändige Skizzen des Künstlers. Vor allem kommt bei No. 1 und 2 die Fähigkeit der charakteristischen Wiedergabe flüchtiger Momentbilder zu prägnantem Ausdruck. Wir erinnern an die angeblich nach Behzad kopierte Zeichnung im British-Museum, die Martin, Band II. Pl. 143 (unten) veröffentlicht hat, und möchten annehmen, daß auch hier eine Kopie nach einem älteren Vorbilde vorliegt. Dagegen ist No. 3 eine eigene Erfindung des Künstlers, der den gleichen Hund, in derselben Stellung, auf dem ausgeführten farbigen Blatt von 1643 (Taf. 37) dargestellt hat; es dürfte sich hier um eine Studie für jene größere Komposition handeln.

Tafel 43.

ZWEI KRIEGER

Schwarze Pinselzeichnung auf dünnem, gelbgrauem Papier; durchstochen, um als Pauspatrone zu dienen. Die schmutzig-schwarze Färbung des Blattes rührt von dem zum Pausen benutzten Pulver her und macht sich deshalb besonders über den Figuren bemerkbar. Das Blatt ist stark lädiert.

9,9 × 15 cm.

Der rechte Reiter hat Halt gemacht und scheint die Rechte im Gespräch erhoben zu haben, während die Linke den Bogen und die Zügel des ruhig dastehenden Pferdes faßt. Der linke Reiter bringt soeben das Pferd durch Anziehen der Zügel zur Ruhe und neigt wie zum Gruße oder als Zeichen der Unterwerfung den Kopf. Reiche Rüstungen. Den Helm des rechten Reiters schmückt ein Löwenkopf.

In Bewegung und Charakteristik weist diese außerordentlich schöne Zeichnung auf eine Riza Abbasi vorangehende Zeit, etwa auf die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts hin. Die Berglandschaft im Hintergrund ist mit einem breiten Pinsel, in hellerer Färbung und in einer Art ausgeführt, die an die landschaftliche Wiedergabe bei Riza Abbasi erinnert (vergleiche Taf. 4, 20, 34). Unserer Ansicht nach handelt es sich hier um eine Behzad oder vielmehr seiner Schule angehörende Zeichnung, die in des Künstlers Besitz war, und die er als Pause benutzte, nachdem er die Landschaft hinzugefügt hatte.

Eine aus einem Iskender Nameh vom Jahre 1561 in St. Petersburg stammende Miniatur (Abb. 10) giebt die gleiche Szene wieder und zeigt nicht nur in der Komposition sondern auch in Einzelheiten eine so große Übereinstimmung mit unserem Blatte, daß diese nicht zufällig sein kann.

Tafel 44.

RUSTEM, DAS PFERD RAKSCH FANGEND(?)

Schwarze, feine Pinselzeichnung auf weiß-grauem Papier; durchstochen, um als Pauspatrone zu dienen. Einzelne Stellen zwischen durchlochten Linien sind ausgesprungen. An diesen Teilen sind dem Blatt Flicken unterlegt, und auf ihnen ist die Zeichnung, zum Teil in roter Farbe, ergänzt worden.

9,2 × 15 cm.

Der gepanzerte Krieger hat den Lasso um den Hals eines Pferdes geworfen und sucht, den Lasso mit beiden Händen haltend, mit aller Gewalt des sich aufbäumenden Tieres Herr zu werden, wobei er, um nicht selbst mitgerissen zu werden, den rechten Fuß gegen einen (nicht wiedergegebenen) Stein(?) stemmt.

Auch bei dieser sehr lebendig aufgefaßten Szene scheint es sich um eine ältere, dem sechzehnten Jahrhundert angehörende Arbeit zu handeln, die von Riza Abbasi als Pause benutzt wurde. Vergleiche die gleiche Szene in stilistisch sehr ähnlicher Wiedergabe in einer Handschrift vom Jahre 1537; Martin II, Pl. 123.

Tafel 45.

VOGELKAMPF

Schwarze, feine Pinselzeichnung auf gelblich-braunem, dünnem, glänzendem Papier. Das Blatt ist durchlocht worden, um als Pause zu dienen. Nachdem einzelne Stellen zwischen durchlochten Linien abgesprungen waren, hat man Flicken aus hellbraunem Papier untergesetzt, auf diesen die Zeichnung ergänzt und die Durchlochung nachgetragen. Erst später hat dann an einigen wenigen Stellen ein Übergehen mit dunklerer Farbe stattgefunden, zum Beispiel am Fuß und an den Flügeln des unteren Vogels. Stark lädiertes Blatt.

18,7 × 9,3 cm.

Es handelt sich anscheinend um den Kampf zwischen einem Jagdfalken und einem reiherartigen Stelzvogel. Ersterer hat diesen, von unten emporstoßend, an einem Beine gepackt, während der Angegriffene sich umwendet und sich mit seinem langen Schnabel zur Wehr setzt.

Auch hier ist wiederum eine ältere Arbeit als Pause benutzt worden. Einige wenige, oben erwähnte Retuschen hat man jedoch nachträglich hinzugefügt, sie tragen in ihrem Stil einen vollständig abweichenden Charakter. Die flott hingeworfenen Linien an der Klaue des Falken zeigen in dem flüchtigen Vortrag, in dem Anschwellen und Abflauen der Linie eine Arbeitsart, wie wir sie von Riza Abbasi kennen. Vergleiche zum Beispiel den Vordergrund auf Taf. 16 mit den nur eben angedeuteten Steinen, ferner Taf. 31 mit den oberflächlich behandelten Pflanzen in der Mitte.

Tafel 46.

BADESZENE

Schwarze Pinselzeichnung auf gelblich-braunem, dünnem, glänzendem Papier. Das Blatt ist durchlocht, um als Pause zu dienen. Einige Stellen zwischen durchlochten Linien sind ausgesprungen.

16,5 × 12,2 cm.

Dargestellt ist der zentrale Innenraum eines persischen Bades. Im Hintergrund eine halboffene Tür. Um die Wände zieht sich ein Sockel aus Fliesen, über denen Nischen mit Wasserbassins angebracht sind. In der Mitte ein achtseitiges Bassin mit Springbrunnen. Im Vordergrunde rechts und links Taburetts. Mehrere Badende und Badediener. Vorn eine Gruppe, die einen Mann zeigt, dessen Kopf rasiert wird, während Diener einen Leuchter und ein Wassergefäß halten.

Auf dem oberen Teil des Blattes die Pausen von zwei nicht zueinander gehörenden Gruppen, drei Musikanten und zwei nebeneinander sitzende Figuren darstellend. Die letzte Szene ist oben abgeschnitten.

Auch hier handelt es sich anscheinend wiederum um eine ältere Arbeit, die als Vorlage für eine Buchillustration dienen sollte. Eine ähnlich komponierte und im Stil nahestehende Badeszene befindet sich in einer von Behzad illustrierten und vom Jahre 1494 datierten Nizami-Handschrift des British Museums; abgebildet bei Martin II, Pl. 73.

Tafel 47^{a}.

BRUSTBILD EINES JÜNGLINGS

Schwarze, lavierte Pinselzeichnung auf gelblichem Papier.

Signiert als Arbeit des Mu'ina vom 5. Februar 1638, gefertigt im Hause eines Mannes, dessen Name nicht deutlich erkennbar ist.

11,5 × 8,3 cm.

Dargestellt ist ein Jüngling, dessen Kopf eine von einem Turban umwundene und mit einer Federagraffe geschmückte Mütze bedeckt. Volles Haar. Der Kopf zeigt die weichlichen Formen, die dem Schönheitsideal der Schah Abbas-Periode entsprechen.

Über den Maler Muina vergleiche die Tafeln 18 und 37 und das auf Seite 12 Gesagte.

Tafel 47^{b}.

ZWEI FRAUENKÖPFE

Schwarze, lavierte Pinselzeichnungen; links auf weißem, rechts auf gelblichem Papier.

12,5 × 7,8 cm.

Dargestellt sind zwei Frauenköpfe, die, wie auf dem vorangehenden Blatt, dem etwas leeren Schönheitsideal der Epoche entsprechen.

Die nahe Verwandtschaft in Zeichnung und Auffassung mit diesem Blatt läßt die Vermutung zu, daß es sich auch hier um eine Arbeit des Künstlers Mu'ina handelt.

Tafel 48[a].

SCHREITENDER MANN

Karminrote Pinselzeichnung auf weißem Papier. Schwarze Vorzeichnung sichtbar.
10,7 × 6 cm.

Der in dreiviertel Seitenansicht nach rechts Schreitende streckt den rechten Arm aus dem um den Ärmelrock geschlagenen Mantel hervor. Borstiger Schnurr- und Backenbart; auf dem Turban ein Federschmuck.

Vielleicht Arbeit des Riza Abbasi.

Tafel 48[b].

SITZENDER MANN

Schwarze, lavierte Pinselzeichnung, teilweise vergoldet.
8,5 × 8 cm.

Dargestellt ist ein korpulenter, bärtiger Mann mittleren Alters, ein „Falstaff", der sich an ein hinter ihm befindliches großes Kissen lehnt. Gekleidet in ein langes, an den Hüften gegürtetes Gewand mit kurzen Ärmeln, auf dem Kopf eine von einem Tuch umwundene hohe, nach vorn überfallende Mütze, stützt er den linken Arm auf den Oberschenkel und den rechten Arm in die Seite. Vor ihm liegt eine Laute, daneben goldene Trinkgeräte. Stechender Blick der kleinen Augen.

Diese Zeichnung, die durch die Zeichnungsart mit feinausgeführtem Schatten eine besondere Stellung im Album einnimmt und fast europäisch wirkt, ist sicher nicht von der Hand Riza Abbasis.

IV

Gruppierung und künstlerische Würdigung der Zeichnungen

von

Friedrich Sarre

Das erste Blatt (Taf. 1) zeigt die charakteristische Eigentümlichkeit der Hand des Künstlers. Mit wenigen Strichen sind der äußere Kontur und die Falten in der Gewandung, dem Gürtelschal und im Turban wiedergegeben. Größere Sorgfalt ist auf den Kopf verwandt, dessen Bart in feinen Strichen ebenso wie die Augen, Ohren und die gefurchte Stirn ausgeführt sind. Die Eigentümlichkeit des Künstlers, durch kurze, hakenartig endigende Striche die gefranzten Enden des Schals anzudeuten, kommt hier zu prägnantem Ausdruck.

Darüber, daß es sich bei den teilweise unendlich feinen, zart ansetzenden, anschwellenden und wieder dünn werdenden Strichen nur um eine Pinselzeichnung und nicht um eine Federzeichnung handeln kann, habe ich an anderem Orte ausführlich gesprochen[1]). Zu den dort angeführten Beweisen sei hinzugefügt, daß bei den Pinselstrichen die kurzen naturgemäß dunkler ausfallen wie die langgezogenen, daß es ferner unmöglich ist, mit einer Rohrfeder derartige Schattenflecke herzustellen, wie ein solcher zum Beispiel den Schatten hinten am Halse des Pilgers bezeichnet. Mit einer Feder würde hier nur ein gleichmäßig dunkler Punkt, durch den Druck der Hand hervorgerufen, zu erreichen sein, während der Pinsel einen matten Fleck zu geben vermag, dessen untere Ränder dunkler gefärbt sind. Der Unterschied zwischen Pinsel und Feder zeigt sich augenfällig bei einem Vergleich zwischen der Zeichnung selbst und der beigefügten Inschrift, deren Buchstaben eine gleichmäßig dunkle Färbung aufweisen, während der Pinsel über die verschiedensten Ausdrucksmittel verfügt.

In die Nähe dieser Zeichnung vom Jahre 1598 möchte ich die Blätter der Tafeln 2, 3, 4^b setzen. Es sind gelegentliche Skizzen, die die oben näher angegebenen charakteristischen Eigentümlichkeiten der Hand des Künstlers tragen. Die Blätter sind undatiert, und nur eins (Taf. 4^b) trägt den in flüchtiger Handschrift gemachten Vermerk, daß es in Herat hergestellt ist.

Die folgenden fünf Blätter (Taf. 4^a, 5—8) gehören eng zusammen, und wenn wir auch auf ihnen keine Signatur oder Datierung finden, so möchten wir sie doch Riza Abbasi zuschreiben und in seine Entwicklungs-Periode setzen, in der er sich eng an die frühere Miniaturmalerei anschloß. Die Blätter machen teilweise einen älteren Eindruck; und doch wird man bei aufmerksamer Beobachtung auch hier die Hand des Künstlers erkennen, worauf ich in den einzelnen Beschreibungen hingewiesen habe. Die Zeichnungen sind sämtlich unvollendet und zeigen die Eigentümlichkeit, daß der Künstler den ersten Entwurf mit einer graublauen, kreidigen Deckfarbe überzogen hat, um auf ihr dann später eine nicht mehr zur Ausführung gekommenen Bemalung vorzunehmen. Diese Deckfarbe ist durchscheinend,

[1]) Der Islam. 2. Jahrg. S. 199.

und da das Ganze später von der Bemalung bedeckt werden sollte, scheute sich der Künstler vor häufigen Umzeichnungen und Veränderungen nicht. Aber gerade diese vielfachen Korrekturen machen diese Gruppe so reizvoll und lassen erkennen, wie der Künstler arbeitete, wie er nach Veränderungen und Umstellungen der Haltung und Bewegungsmotive schließlich eine seine künstlerischen Forderungen befriedigende Lösung fand. Neben allen diesen Blättern gemeinsamen Veränderungen in der Zeichnung kann man bei einem Blatt (Taf. 8) die Beobachtung machen, daß der Künstler, wenn ihm im Laufe der Arbeit das vorhandene Papierformat nicht ausreichte, dann weitere Papierstreifen hinzufügte und anklebte. Neben der eingehenden Durchbildung der Figuren, vor allem im Antlitz, dessen charakteristischer Ausdruck bei einigen Blättern, zum Beispiel dem Derwisch auf Taf. 6, unübertrefflich genannt werden muß, verdient die liebevolle Behandlung des Details, besonders in der Landschaft, die größte Bewunderung. Die felsige Waldlandschaft auf Taf. 8 mit ihren großen knorrigen Bäumen, mit dem Kaskaden bildenden und von Blumen umsäumten Gebirgsbach, mit den verschiedenen Tieren, die die Landschaft beleben, steht in künstlerischer Empfindung der groß komponierten Reiterfigur im Vordergrunde nicht nach.

Noch besser als dies teilweise durch die Deckfarbe beschattete Blatt läßt die farblose Skizze auf Taf. 9 die liebevolle Behandlung erkennen, mit der der Künstler die Natur, auch hier wiederum eine Platane, beobachtete und festzuhalten verstanden hat. Auf dem gleichen Blatte zeigt die angefangene Skizze eines Teppichmusters, daß er auch ferner liegende Motive und Gegenstände in den Bereich seines Interesses zog. Von ganz besonderem künstlerischen Reiz ist Taf. 10, die Zeichnung eines sitzenden Jünglings. Auf die Berührungspunkte, die jenes Blatt mit den eben erwähnten verbinden, habe ich bei der Beschreibung näher hingewiesen. Ob hier eine Anlehnung an ein älteres Werk vorliegt, an die Art, wie das sechzehnte Jahrhundert derartigen Vorwürfen gegenüberstand, sei dahingestellt; aber im ganzen schließt sich auch diese Skizze den vorigen eng an und erinnert an die Feinheit und graziöse Gefälligkeit der bei Martin (II. Pl. 157) veröffentlichten köstlichen Frauenfigur. Auf die ihm eigentümliche Behandlung des Stofflichen, der Fransen des Gürtelschals mit ihren hakenförmigen Endungen und der engen Falten der Ärmel am Handgelenk, sei auch hier kurz hingewiesen.

Die aus dem Jahre 1619 datierte, nicht mit Namen signierte Zeichnung von Taf. 12 macht in der sorgfältigen Wiedergabe der Vogelfigur, vor allem des Kopfes, einen etwas akademischen Eindruck; und doch zeigt auch diese Arbeit, vor allem in der Bildung des Erdreichs und der Pflanzen, die Eigenart des Künstlers. Bemerkenswert ist der Umstand, daß die Vogelfigur in flüchtiger Zeichnung, aber in der gleichen Stellung und Auffassung, in dem Hintergrund von Taf. 4^b wiederkehrt.

Vergleichen wir die Anfang 1633 datierte und signierte Taf. 13 mit den vorigen, so finden wir hier noch dieselbe künstlerische Frische. Der Dargestellte ist eine häufig von dem Künstler wiedergegebene Figur; der Typus dieses Kopfes mit der Hakennase und dem die kurze Oberlippe beschattenden und lang herabfallenden Schnurrbart kehrt, worauf wir in der Beschreibung des Blattes näher hingewiesen haben, in seinen Zeichnungen häufig wieder.

Die Zeichnungen der Tafeln 14—17 gehören eng zusammen, rein äußerlich dadurch, daß sie Schenken oder Schenkszenen darstellen und in die Jahre 1638 und 1639 fallen; auch künstlerisch zeigen sich große Übereinstimmungen. Die Figuren zeigen den etwas banalen und äußerlichen Schönheitstypus der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, wie er für die Zeit und die Hofmalerei der Sefewiden charakteristisch ist: das volle weichliche Gesicht, die sinnlich aufgeworfenen, geschwungenen Lippen, die über der geraden, wenig gebogenen Nase zusammengewachsenen Brauen, die vor den Ohren herabfallenden Lockensträhnen.

Die dem Künstler eigentümliche Linienführung ist auch in diesen Blättern unverkennbar; aber die Zeichnung ist weniger geistreich und mit mehr Routine ausgeführt, so vor allem wenn es sich nicht um reine Skizzen sondern wie zum Beispiel bei Taf. 14 um fertig ausgeführte Zeichnungen handelt.

Eine Gruppe für sich bilden wiederum die drei Zeichnungen der Tafeln 18 und 19, bei denen das Skizzenhafte wiederum mehr in den Vordergrund tritt, ohne daß die Frische der Zeichnung und Linienführung erreicht wird, die wir in den ersten Arbeiten des Künstlers kennengelernt haben.

Eine enge Zusammengehörigkeit macht sich auch bei den beiden aus dem Jahre 1639 stammenden Blättern der Tafeln 20 und 21 bemerkbar. Bei beiden dasselbe bräunliche Papier, die gleiche Linienführung der teilweise minutiös feinen Zeichnung, dieselbe Sorgfalt in der Wiedergabe der Menschen und Tiere. Es hat den Anschein, als wenn es sich hier um Vorlagen für Buchillustrationen handelt, und daß bei dem zweiten Blatte die Zeichnung eines älteren Künstlers benutzt worden ist, was wir oben näher ausgeführ haben.

Wiederum eine Gruppe für sich bilden die folgenden sechs Blätter (Taf. 22—27). Bei ihnen handelt es sich unzweifelhaft um Vorlagen für Buchillustrationen, und man ist hier imstande, die Art der Zeichnung, die Entstehung der Arbeiten Schritt für Schritt zu verfolgen. Auf Taf. 22 sind die hauptsächlichsten Teile der Komposition, zum Beispiel die beiden das Gerippe bildenden Bäume, erst in karminroter Tusche flüchtig hingeworfen worden, und diesem ersten Entwurf schließt sich nun die weitere Ausführung, vor allem die verschiedenen das Terrain belebenden Tiere, in schwarzer Tusche an, wobei der erste Entwurf, wie zum Beispiel rechts unten, noch mehrfache Veränderungen erfährt. In Taf. 23 haben wir nicht den ersten Entwurf vor uns. Der Künstler hat nach einer, wie ich meine, von ihm selbst herrührenden Vorlage die Konturen mit einer feinen Nadel durchgepaust und so mit teilweiser Benutzung dieser Konturen und unter Hinzufügung neuer Motive, die mehrfach wiederum verändert und verbessert wurden, ein von der Vorlage nur äußerlich abhängiges Blatt geschaffen. Von ganz besonderem Reiz sind die beiden folgenden Blätter (Taf. 24, 25), auf einem starken gelblich-weißen Papier, das doppelseitig benutzt ist, gezeichnet. Von den lavierten Pinselzeichnungen schließt sich die erste, 29. April 1640 datiert, den vorherigen Kompositionen im Aufbau und in den mehrfach veränderten Tierfiguren eng an, während die Rückseite (Taf. 25), ein Breitbild, eine figürliche Komposition in selten erreichter Frische wiedergiebt. Wir machen auf die hier vorkommenden Lavierungen, die mit breitem Pinselstrich ausgeführt sind, besonders aufmerksam. Auf Taf. 26 hat der Künstler zwei verschiedene, wohl nicht zusammengehörende Szenen angebracht, die dann später, um sie für Buchillustrationen zu verwenden, durchstochen worden sind, während die sehr nahe verwandte Taf. 27 deshalb von besonderem Interesse ist, weil der Künstler hier die in blassem Karminrot leicht hingeworfene Komposition von unten links schwarz nachzuziehen angefangen hat; aber die Hand, die beides gemacht hat, ist unbedingt die gleiche, wie aus der übereinstimmenden Linienführung hervorgeht. Auch hier handelt es sich wie bei den vorherigen Blättern aller Wahrscheinlichkeit um den Entwurf für eine Buchillustration.

Es folgen die teilweise 1641 datierten vier Zeichnungen auf Taf. 28 und 29. Die beiden, auf dem gleichen dünnen, braunen Papier gefertigten Skizzen der Taf. 28 gehören mit zu den besten Arbeiten des Künstlers; wir weisen auf die vorzüglich modellierten Köpfe, auf die sprechenden Hände, auf die mit wenigen charakteristischen Strichen angedeutete Gewandung hin. Daß hier ungefähr die gleiche Entstehungszeit vorliegt, ist unverkennbar. Sehr nahe stehen diesen Blättern die folgenden, von denen besonders der sich auf einen nicht ausgeführten Stab stützende, in Karminrot gezeichnete Alte (Taf. 29^{b}) künstlerisch

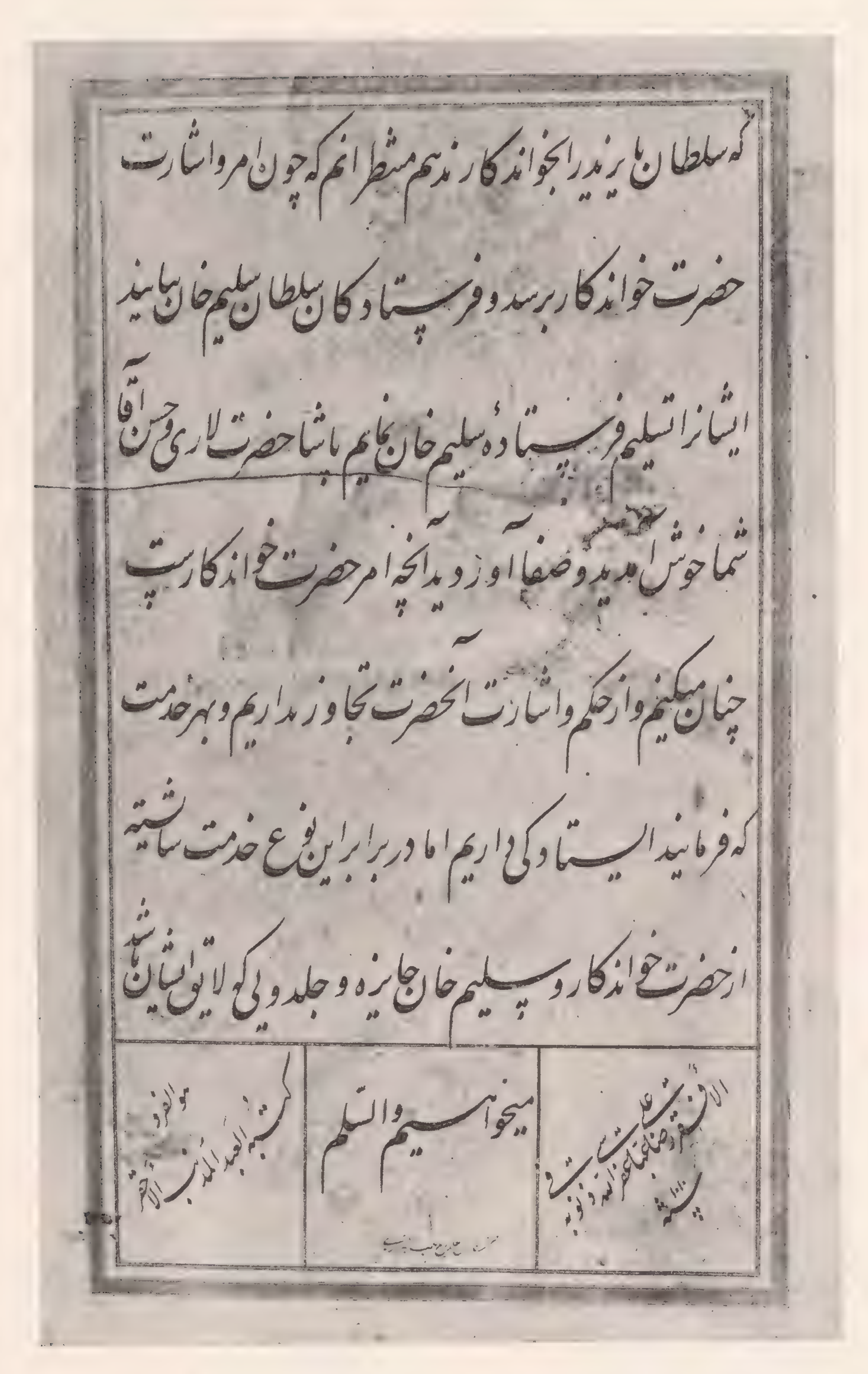
besondere Beachtung verdient. Es sei noch erwähnt, daß Taf. 28[a] nach einer indischen Arbeit, das heißt wohl nach einer indischen Miniatur kopiert ist, und daß dieser Umstand von dem Künstler in der Beischrift besonders hervorgehoben wird.

Der in das Jahr 1642 datierten, flüchtig hingeworfenen Skizze eines Liebespaares (Taf. 30) schließen sich die beiden folgenden Blätter (Taf. 31, 32) in der breiten Pinselführung und in dem ungefähr gleichen Maßstabe für die Figuren eng an. Die Übereinstimmung in der Technik, in der Wiedergabe des Stofflichen, der Haare, der Gewandfalten, der Fransenenden usw. ist so groß, daß es sich nur um die Autorschaft desselben Künstlers handeln kann, und zwar aus einer bestimmten Epoche seiner Tätigkeit.

Eine Gruppe für sich bilden die Blätter der Tafeln 33—38. Hier handelt es sich um eine Reihe von abgeschlossenen, teilweise figurenreichen Kompositionen, die manchmal leichte Kolorierung aufweisen, oder auch um Skizzen oder Vorzeichnungen zu solchen. Der künstlerische Wert der Blätter ist ungleich. Einige Zeichnungen wie Taf. 33 und 37 sind im Aufbau, in der Zeichnung und Farbengebung vorzüglich; Taf. 38 gehört zu den reizvollsten bukolischen Szenen, die der Künstler geschaffen hat. Andere dagegen, Taf. 34, 36 und in gewissem Sinne auch Taf. 35 entbehren nicht einer fatalen Manier, eines Spiels mit der Linie, einer übertriebenen Freude an der graziös geschwungenen Kurve, auf deren Kosten die Natürlichkeit der Zeichnung zu kurz kommt. „Linienakrobat“ hat man Riza Abbasi genannt; nicht mit Unrecht, wenn man den bogenschießenden Reiter auf Taf. 34 betrachtet. In dem Kontur des von rückwärts gesehenen Oberkörpers wiederholt sich die geschwungene Linie des Bogens, und dieser geistreichen Kongruenz zuliebe wird die Wahrheit und Natürlichkeit geopfert. Daß in diesen ausgeführten Blättern die Gesichter im Gegensatz zu den scharf charakterisierten Köpfen auf den Skizzen meist konventionell und süßlich sind, entscheidet auch zugunsten der künstlerischen Bedeutung der letzteren. Taf. 39 zeigt, wie wir in der Beschreibung des Blattes ausführten, Eigentümlichkeiten, die uns eine Zuweisung an Riza Abbasi sehr begründet erscheinen lassen.

Auf den Tafeln 40—42 sind kleine Skizzenblätter vereinigt, unter denen sich neben indifferenten Stücken wahre Meisterwerke von der Hand des Künstlers befinden. Der sich umwendende Reiter, dessen Pferd gierig aus einer Quelle trinkt (Taf. 40) und der Kamelreiter auf Taf. 42, der vielleicht in Anlehnung an einen älteren Künstler entworfen ist, sind unübertrefflich in der Erfassung und skizzenhaften Wiedergabe einer bestimmten Situation. Künstlerisch stehen natürlich jene Notizen eines Augenblickseindruckes unendlich über jenen sorgfältig ausgeführten Blättern, die die vorherige Gruppe vereinigt.

Unzweifelhaft auf ältere Vorlagen gehen die vier Tafeln 43—46 zurück. Es handelt sich hier unserer Ansicht nach um Pausen, die nach älteren Zeichnungen oder Miniaturen hergestellt sind, und die im Besitz des Künstlers waren, um gelegentlich von ihm benutzt zu werden. Das stark lädierte und wahrscheinlich oft als Pause benutzte Blatt auf Taf. 43 ist deshalb von besonderem Interesse, weil hier über der Reiterfigur das schwärzliche Pulver deutliche Spuren hinterlassen hat, mit dem die durchlochte Zeichnung gepaust wurde. Für Taf. 43, 44 und 46 konnten wir künstlerisch nahstehende Kompositionen mit gleichen Sujets nachweisen.



که سلطان بایزید را خواندکار نیز هم منتظر انیم که چون امر و اشارت
حضرت خواندکار برسد و فرستادگان سلطان سلیم خان بیایند
ایشان را تسلیم فرستاده سلیم خان نماییم پاشا حضرت لاری و حسن آقا
شما خوش آمدید و صفا آوردید آنچه امر حضرت خواندکار است
چنان میکنیم و از حکم و اشارت آنحضرت تجاوز نداریم و بهر خدمت
که فرمایند ایستادگی داریم اما در برابر این نوع خدمت شایسته
از حضرت خواندکار و سلیم خان جایزه و جلدوی که لایق ایشان باشد
میخواهیم والسلام

Abb. 8. Riza Abbasi, Schlußseite einer Handschrift vom Jahre 1601
in der Kaiserl. Bibliothek in St. Petersburg



V

Die Beischriften auf den Zeichnungen

von

Eugen Mittwoch

Tafel 1. 53.12

در مشهد مقدس
آخر روز جمعه دهم محرم الحرام
در دولت خانه در خدمت
یاران ساخته شد
سنه ۱۰۰۷
راقمه رضا
خصوصا صاحب
میرزا خواجگی
سلمه الله

„Im heiligen Meschhed
gegen Ende des Freitags, des 10. des heiligen Muharram,
im herrschaftlichen Hause im Dienste
der Freunde gemacht.
Jahr 1007.
Gezeichnet von Riza.[1])
Speziell für den Herrn
Mirza Chodjegi,
Allah möge ihn bewahren!"

Das hier angegebene Datum entspricht dem 14. August 1598. Nach Wüstenfelds „Vergleichenden Tabellen" war der 10. Muharram in jenem Jahre nicht am Freitag, sondern bereits am Donnerstag. Solche Unstimmigkeiten in der mohammedanischen Kalenderberechnung sind recht häufig; vergleiche die Bemerkungen zu den Tafeln 14, 24, 28a, 28b, 30, 34 und „Islam" Band II, S. 216 f.

Daß آخر روز „gegen Ende des Tages", nicht aber „am Abend" bedeutet, habe ich im „Islam" a. a. O. des Näheren ausgeführt. Dort habe ich auch über دولت خانه gesprochen.

---

1) Wörtlich: Sein Zeichner ist Riza.

Tafel 4b.

در روز جمعه دهم صفر
در هراة ساخته شد

„Am Freitag, dem 10. Safar,
in Herat gemacht."

Tafel 5.

Die kurze Beischrift auf der rechten Seite der linken Skizze enthält die beiden Worte شفيع العباسى „Schafiʿ el-Abbasi". Über diesen Sohn Riza Abbasi's siehe oben Seite 13. Er war vor allem Blumenmaler. Ein solcher ist aber auf der rechten Skizze dargestellt. Auf diese ist also unsere Beischrift zu beziehen.

Die Linien in der Mitte oben sind bloße Schnörkel und bedeuten nichts; vergleiche meine Ausführungen im „Islam" Band II, Seite 209.

Tafel 11.

نهم شهر شوال سنه ١٢ ٥ به اتمام رسيد
رقم رضاء عباسى

„Am 9. des Monats Schawwal des Jahres 1025 zur Vollendung gelangt. Zeichnung des Riza Abbasi."

Das Datum entspricht dem 20. Oktober 1616. Allein die Datierung ist nicht ganz sicher; die letzte Ziffer ist undeutlich geschrieben, zudem ist der Zwischenraum zwischen ihr und der 2 zu groß. Der Duktus dieser Beischrift unterscheidet sich von dem der sonstigen Signaturen.

Tafel 12.

اندازه است جمعه دوم شهر ذيقعده الحرام
١٠٢٨
سنه در منزل جالينوس الزمانى
حكيم سيفا .... حكم داد .....
كه مرغ در جريده ساخته شد

„Entworfen am Freitag, dem 2. des heiligen Monats Dhu [l-]Kiʿde
des Jahres 1028, im Hause des Galens der Jetztzeit,
des Arztes Saifa . . . . . . er befahl . . . .
daß der Vogel auf das Blatt gezeichnet werde."

Das Datum entspricht dem 1. Oktober 1619.

Möglich ist, daß das zweite Wort nicht nur است zu lesen ist, sondern eine Ligatur von است und شب darstellt. Dann wäre zu übersetzen: „Entworfen in der Nacht (am Vorabend) zu Freitag usw."

Der Name Saifa ist nicht ganz sicher; der dritte Buchstabe sieht fast wie ein ghain aus. Über derartige Namen mit langem a am Ende siehe oben Seite 10, Anm. 4. Die auf diesen Namen folgenden Worte der dritten Zeile sind sehr unsicher. Unter ihnen glaube ich حكم داد oder vielleicht حكم داده بود erkennen zu können. Hingegen ist die letzte Zeile der Beischrift wieder völlig klar. Nur würde man statt شد eher شود erwarten.

جريده eigentlich „Palmblatt", später auch (= دفتر) für „Heft", heute für „Zeitung"

gebraucht (vergleiche unser „Blatt“) ist in unserem Zusammenhange (ebenso auch auf Tafel 13) am besten durch „Blatt“ zu übersetzen.

Tafel 13.

هو
در روز شنبه یازدهم شهر
۱۰۴۲
رجب المرجب سنه
این طرح شد بواسطه
جریده صاحبرام حضرت
جالینوس الزمانی
حکیم شمسا سلمه الله تعالی
عن الافات
رضا عباسی

„Er.
Am Sonnabend, dem 11. des geehrten
Monats Radjab des Jahres 1042,
wurde dies skizziert auf
dem Blatt des mächtigen Herrn, seiner Hochwohlgeboren,
des Galens der Jetztzeit,
des Arztes Schamsa, Gott der Erhabene bewahre ihn
vor Schädigungen!
Riza Abbasi.“

Das Datum entspricht dem 22. Januar 1633.

Einen Tag zuvor hat unser Künstler den hier erwähnten Arzt auf einer andern Zeichnung dargestellt, wie er dem Schah Abbas eine Schale überreicht (Martin II, Pl. 160; vergleiche oben Seite 10).

An der Spitze der Beischrift steht das Wörtchen هو „er“. Das ist eine häufige Bezeichnung Allahs; siehe darüber „Islam“ Bd. II, S. 211.

Der Schnörkel am Schluß der Subskription sieht einer arabischen 5 ähnlich und wird vielfach mit ihr in Verbindung gebracht. Auch andere Zeichnungen unseres Albums weisen dasselbe Zeichen auf. Andere Blätter (Taf. 18, 20 und 21) zeigen ähnliche, wenn auch etwas anders geartete Schnörkel.

Zu جریده vergleiche die Bemerkung zu Tafel 12.

صاحبرام, zusammengesetzt aus صاحب „Herr“ und رام „Macht“. Das letzte Wort bedeutet auch „vertraut“ oder „Ruhe“. Die Wortverbindung ist selten; häufiger ist das ähnliche صاحب رای „verständig, einsichtig“

Tafel 14.

در روز جمعه
نهم محرم الحرام
مشق شد در باغ
۱ ۴۸
... سنه
مبارک
باد

„Am Freitag,
dem 9. des heiligen Muharram,
gezeichnet in dem Garten
. . . im Jahre 1(0)48.
Gesegnet
sei es!“
(= Mai 1638).

Der 1. Muharram war nach Wüstenfelds „Vergleichenden Tabellen“ in jenem Jahre ein Sonnabend; also wäre Freitag erst der 7. Muharram gewesen; vergleiche meine Ausführungen im „Islam“ Bd. II, S. 216f. und die Bemerkung zu Tafel 1.

Das Wort nach باغ ist unsicher. Vielleicht ist لبنان zu lesen, dann wäre „in dem Garten Lubnan (Libanon)“ zu übersetzen. Es ist aber auch möglich, daß ein mit „Bagh“ zusammengesetzter Ortsname vorliegt.

Tafel 15. 53.27

هو
در روز چهار شنبه هو دهم شهر صفر ختم
١ ٤٨
بالخير والظفر سنه
اين مجلس به اتمام رسيد
رقم كمينه رضاء عباسى

„Er.
Am Mittwoch, das ist der 10. des Monats Safar—er möge
in Heil und Sieg beendet werden! — des Jahres 1(0)48,
gelangte diese Szene zur Vollendung.
Zeichnung des niedrigen Riza Abbasi.“

Das Datum entspricht dem 23. Juni 1638. — In der Jahreszahl ist die Null fortgelassen; vergleiche dazu meine Ausführungen im „Islam“ Bd. II. Seite 212, Anmerkung 1. Zu خُتم بالخير والظفر vergleiche oben Seite 19; zu به اتمام رسيد Seite 11, Anm. 2 — مجلس wörtlich „Sitzung, Gesellschaft“ werden wir in diesem Zusammenhange am besten durch „Szene“ übersetzen; vergleiche die oben Seite 19 behandelte Künstlerbeischrift.

Tafel 16. 53.28

Rechts oben:

رقم كمينه رضاء عباسى

„Zeichnung des niedrigen Riza Abbasi.“

Unten:

در شب هشتم رمضان المبارك آبرنگ شد
١٤٨
سنه

„In der Nacht (am Vorabend) zum 8. des gesegneten Ramadan gemalt.
Im Jahre 1(0)48“
(= Nacht zum 13. Januar 1639).
Die Nacht beginnt mit Sonnenuntergang.
Zur Schreibung 148 für 1048 vergleiche die Bemerkung zu Tafel 15.

Nr. 17. 53.29

رقم کمینه رضاء عباسی

„Zeichnung des niedrigen Riza Abbasi.“

Tafel 18. 53.30A

(در) روز جمعه پانزدهم
شهر صفر در دولتخانه
اخوت پناهی ام اقا معینا (?)
مصور آبرنگ شد
١٠٤٩
سنه مبارک
باد

„Am Freitag, dem 15.
des Monats Safar, im Hause
meines brüderlichen Beschützers Aka Muʿina(?)
des Malers, gemalt
im Jahre 1049. Gesegnet
sei es!“

(= Freitag, 17. Juni 1639)

Zu دولتخانه vergleiche die Bemerkung zu Tafel 1. اخوت پناهی wörtlich = „Brüderlichkeits-Zuflucht“.

Der Name hinter dem Wort اقا ist nicht ganz sicher, Genau so wie hier findet es sich auch auf den Tafeln 37 und 47[a]. Vielleicht ist er معینا zu lesen. Das wäre dann der Name Muʿin mit der Endung a, über die wir bereits oben Seite 10 gesprochen haben. Freilich folgt auf معینا sowohl hier als auch auf den beiden anderen Tafeln noch ein Zeichen, das ich nicht zu erklären weiß.

Tafel 20. 53.33

در روز پنجشنبه
٦ ماه شوال آبرنگ
١٤٨
شد سنه
مبارک
باد

„Am Donnerstag,
dem 6. des Monats Schawwal, gemalt
im Jahre 1(0)48.
Gesegnet
sei es!“

(= Donnerstag, 10. Februar 1639)

Hier ist der Tag des Monats nicht wie sonst in Worten ausgeschrieben, sondern durch eine Ziffer bezeichnet.

Zur Schreibung 148 für 1048 vergleiche die Bemerkung zu Tafel 15.

Tafel 21.

Rechts oben:

(د)رسم الخزانه نواب کامیاب اشرف اقدس سمت تحریر یافت حرره آقا رضا

Links oben:

در روز چهار شنبه
پنجم شهر شوال با اقبا
١٤٨
ل سنه
آبرنك شد

Rechts:

„Für die Schatzkammer Seiner Majestät, des glücklichen hochedlen, hochheiligen Herrn gezeichnet (wörtlich: fand es die Richtung des Zeichnens).

Gezeichnet hat es Aka Riza“

Links:

„Am Mittwoch,
dem 5. des glücklichen Monats Schawwal
im Jahre 1(0)48,
wurde es gemalt“.

Das Datum entspricht dem 9. Februar 1639.

Zu den Schnörkeln vergleiche die Bemerkung zu Tafel 13.

Die Inschrift links enthält keine Bestätigung der Beischrift rechts oben. Das habe ich des weiteren im „Islam“ Bd. II, S. 211 f. ausgeführt.

Tafel 24.

در روز یکشنبه هشتم محرم الحرام
١٠٥٠
سنه در . . . . .
. . . . . .

„Am Sonntag, dem 8. des heiligen Muharram
des Jahres 1050, in . . . . . gezeichnet“.

(= 29. April 1640).

Der linke Teil der Beischrift ist durch die darüber gekommene Randleiste fortgefallen. Dadurch ist das Verständnis des erhaltenen Teils sehr erschwert. Zu Ende der zweiten Zeile steht möglicherweise مشهور, zu Beginn der dritten Zeile vielleicht دار الشفا „Krankenhaus“, dahinter vielleicht مشق شد „wurde es gezeichnet“ da.

Im Datum ist die rechtsstehende Ziffer nicht ganz deutlich. Eine genauere Betrachtung des Originals unter der Lupe zeigt aber, daß 1050 zu lesen ist. Der erste Muharram dieses Jahres war nach Wüstenfeld am Montag, 23. April 1640; also war an dem Sonntag, an dem unser Blatt entstanden ist, der 7., nicht der 8. Muharram. Zu solchen Diskrepanzen in der Kalenderberechnung vergleiche die Bemerkung zu Taf. 1. und 28[b].

Tafel 28[a].

در روز سه شنبه دواز
دهم شهر شوال با اقبال
١٠٥٠
سنه از روی
کار هند آب
رنك شد

„Am Dienstag, dem zwölf-
ten des glücklichen Monats Schawwal
im Jahre 1050, nach
einer indischen Arbeit ge-
malt.“

(= Januar 1641).

Zum Datum vergleiche die Bemerkung zu Tafel 28b.

Von Interesse ist der ausdrückliche Vermerk, daß das Blatt nach einer indischen Vorlage gearbeitet ist, eine Tatsache die sofort in die Augen springt.

Tafel 28b.

در روز سه شنبه
دوازدهم شهر
شوال با اقبال
۱۰۵۰
سنه بندهٔ
درگاه
آب رنگ کرد

„Am Dienstag,
dem 12. des glück-
lichen Monats Schawwal,
im Jahre 1050 hat es der Diener
Gottes
gemalt.“

(= Januar 1641)

Auch hier stimmt das Datum nicht mit Wüstenfelds „Vergleichenden Tabellen“ überein. Nach diesen müßte am Dienstag der 9. oder der 16. Schawwal gewesen sein. In diesem Falle können wir deutlich sehen, daß die Abweichung vom Normalkalender auf irrtümlicher Beobachtung des Neumonds beruht (siehe „Islam“ II, S. 218). Denn dieselbe fehlerhafte Datierung wie auf unserm Blatt findet sich auch in der Beischrift auf Tafel 28a.

Die Worte بندهٔ درگاه „Diener des Hofes“, das ist „Diener des göttlichen Hofes“, blassen schließlich zu der Bedeutung „ich“ ab; vergleiche oben Seite 19 f.

Tafel 30.

در شب پنجشنبه
یازدهم شهر محرم الحرام
۱۰۵۲
سنه در کوچهٔ
. . .
. . .
مشق شد
مبارک باد

„In der Nacht (am Vorabend) zum Donnerstag,
dem 11. des heiligen Monats Muharram

des Jahres 1052, in der Straße
. . .
. . .
gezeichnet.
Gesegnet sei es!“

Das Datum entspricht der Nacht vom 9. zum 10. April 1642. Der 1. Muharram war in jenem Jahre ein Dienstag, danach wäre Donnerstag der 10., nicht der 11. Muharram gewesen; vergleiche die Bemerkungen zu Taf. 1, 14, 24 und 28^{b}. کوچه „Straße“ ist sicher, hingegen nicht die beiden folgenden Worte. Im zweiten glaube ich بافان „Weber“ zu erkennen. Dann müßte im ersten der Name eines Stoffes vorliegen. Als solchen kann ich aber آسدر nicht belegen. Wohl aber gibt es ein Wort آستر „interior pannus (vestis)“. Daß eine Straße nach den Handwerkern genannt wird, die in ihr Haus an Haus ihre Läden haben, ist im Orient schon zur Zeit des Mittelalters und bis in unsere Tage hinein eine häufige Erscheinung.

Tafel 33. 53.44

نصف شعبان المعظم
مشق شد مبارک باد
١٠٥٢
سنه

„In der Mitte des geehrten Schaʿban
gezeichnet. Gesegnet sei es!
Im Jahre 1052.“

(= November 1642).

نصف „Hälfte“ kommt auch sonst für „Mitte des Monats“ vor.

Tafel 34. 53.45

هو
در روز جمعه بیست وهفتم شهر
شعبان المعظم سنه هزار و
١٠٥٢
پنجاه ودو
مشق شد

Er.
Am Freitag, dem 27. des geehrten Monats Schaʿbạn des Jahres tausend und
zweiundfünfzig (1052),
gezeichnet.“

(= 22. November 1642).

Die Jahreszahl ist in doppelter Schreibung, in Worten und in Ziffern angegeben. Nach Wüstenfelds „Vergleichenden Tabellen“ war an jenem Freitag nicht der 27., sondern bereits der 28. Schaʿban, eine Diskrepanz in der Monatsberechnung, wie sie uns auf diesen Tafeln schon häufig begegnet ist; vergleiche die Bemerkungen zu den Tafeln 1, 14, 24, 28^{b} und 30.

Zu هو „Er“ siehe oben Seite 51.



Abb. 9. Riza Abbasi, Schriftprobe vom Jahre 1613
im British Museum



Tafel 35. 53.46

هو
در روز دو شنبه دهم
شعبان المعظم
این طرح ساخته شد
مبارک
باد

„Er.
Am Montag, dem 10.
des geehrten Schaʿban,
wurde diese Skizze gemacht.
Gesegnet
sei sie!“

Die Beischrift ist also nur nach Tag und Monat datiert, enthält aber keine Jahreszahl.

Zu „Er“ vergleiche die Bemerkung zu Taf. 13.

Tafel 37. 53.48

در روز شنبه
شازدهم ربیع آخر در آن
روز کفت معینا (?) . . . .
ومشق حال شد . . .
١٥٣
سنه

„Am Sonnabend,
dem 16. Rabiʿ II, an jenem
Tage sprach Muʿina (?) . . .
und es wurde sofort gezeichnet . . .
im Jahre 1(0)53.“

(= Sonnabend 4. Juli 1643).

Die Lesung und Interpretation der Beischrift ist unsicher. Das Datum, zu Anfang Tag und Monat, am Schluß die Jahreszahl, ist deutlich. In dem dazwischen stehenden Stück, glaube ich zunächst در آن روز کفت "an jenem Tage sprach" erkennen zu können, darauf folgt معینا. Das könnte wiederum der Name Muʿin mit der Endung a sein. Freilich macht es auch hier den Eindruck, als ob auf dieses Wort noch ein r folge; vergleiche die Bemerkung zu Taf. 18. In der vorletzten Zeile scheinen mir die Worte ومشق حال شد „und es wurde sogleich gezeichnet“ dazustehen.

Zur Schreibung 153 für 1053 vergleiche die Bemerkung zu Taf. 15.

Tafel 42. 53.52

Die Skizze rechts unten enthält in Spiegelschrift die auf dem Kopf stehende Beischrift

در روز پنجشنبه محرم الحرام
وفائی بود

„Am Donnerstag . .. des heiligen Muharram“
. . . . . .

Tafel 47[a]. 53,57

هو
در روز جمعه بیستم شهر رمضان المبارک
١٤٧
سنه در دولت خانهٔ عزیز
.... آبرنگ شد
راقمه معینا (?).

„Er.
Am Freitag, dem 20. des gesegneten Monats Ramadan
des Jahres 1(0)47, im herrschaftlichen Hause des geehrten
. . . . . gemalt.
Gezeichnet von[1]) Muʿina (?)“.
(= Freitag, 5. Februar 1638)

Das erste Wort der vorletzten Zeile muß einen Namen bedeuten. Man würde an شفیعا denken, allein zwischen dem fa und dem ʿain ist kein Buchstabe vorhanden, hingegen hinter dem ʿain noch ein ba; außerdem scheint hinter dem alif noch ein Hemze zu stehen.[2])

Der Name in der letzten Zeile ist wiederum derselbe wie in den beiden Tafeln 18 und 37. Auch hier würde man an Muʿina denken; aber hinter dem alif ist wiederum noch ein Buchstabe vorhanden; vergleiche die Bemerkungen zu den beiden genannten Tafeln.

---

1) wörtlich: sein Zeichner ist . . .

2) Daß شفعباء etwa eine verkürzte Schreibung für شفیععباسی sein sollte, ist zu unwahrscheinlich.



Abb. 10. Miniatur aus einer persischen Handschrift vom Jahre 1561 in der Kaiserl. Bibliothek in St. Petersburg



VI

Verzeichnis von datierten Schriftproben und Zeichnungen Riza Abbasis

Hier sind sämtliche datierten Tafeln dieses Bandes, auch wenn sie nicht die Unterschrift Rizas tragen, aufgenommen; aus anderen Sammlungen nur diejenigen Blätter, die sowohl mit Namen signiert, als auch datiert sind.

Mit „Tafel“ sind die Tafeln dieses Bandes, mit „Abb.“ die Abbildungen unseres Textes gemeint; „Martin Pl.“ bezeichnet die Plates im II., „Martin Figur“ die Figuren im I. Bande von Martin.

1598 Tafel 1.
1601 Codex Petersburg 302 (Abb. 8).
1613 Schriftprobe London (Abb. 9).
1616 Tafel 11.
1619 Tafel 12; Martin Figur 39.
1625 Eine Zeichnung im Metropolitan Museum.
1627 Zeichnung in Teheran (vgl. Seite 11, Anm. 3).
1628 Abb. 5
1629 Martin Pl. 158 unten links; das Datum ist auf der Reproduktion nicht sichtbar.
1630 Farbentafel in „Kunst und Künstler“ Jahrgang X, H. I.
1631 Martin Pl. 158 unten rechts; Martin Pl. 159 oben links.
1632 Copie der Farbentafel aus dem Jahre 1630; Martin Pl. 158 oben.
1633 Tafel 13; Martin Pl. 160.
1634 Abb. 6; ein Blatt in der Sammlung des Mr. Demotte (vgl. Martin I., Seite 123.)
1638 Tafel 14, Tafel 15.
1639 Tafel 16, Tafel 21, Tafel 20, Tafel 18.
1640 Tafel 24.
1641 Tafel 28[a], Tafel 28[b].
1642 Tafel 30, Tafel 33, Tafel 34.
1643 Tafel 37.





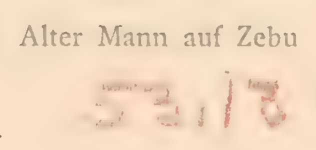




Der Meschhed-Pilger



Alter Mann auf Zebu



53,13

F. Bruckmann A.-G., München



Der Gefesselte





Hockender Mann im Gebet

a



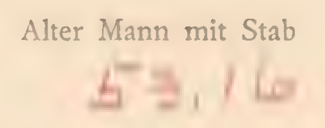
Alter Mann mit Kind



b



Alter Mann mit Stab



F. Bruckmann A.-G., München



Alter Mann mit Brille und Porträt des Blumenmalers Schafi' el-Abbasi

F. Bruckmann A.-G., München



Hornblasender Derwisch



F. Bruckmann A.-G., München



Lesendes Mädchen



F. Bruckmann A.-G., München

Falkenjäger in Waldlandschaft





Baumstudie





Jüngling mit Blume



F. Bruckmann A.-G., München

Scherzblatt mit vier Pferden



F. Bruckmann A.-G., München



Singender Vogel



Mann mit Spindel





Knieender Schenke



Schah Abbas (?) und Schenke

Schenke mit Weinkrügen



Badeszene





Die Falkenjagd



Knieender Schenke



Ruhender Mann



b)



Derwisch (?) mit Katze auf dem Rücken





Buckeliger Mann, einen Topf schleppend

F. Bruckmann A.-G., München



Figürliche Szene in Landschaft



Nomadendorf



Landschaft mit Tieren

F. Bruckmann A.-G., München



Landschaft mit Tieren

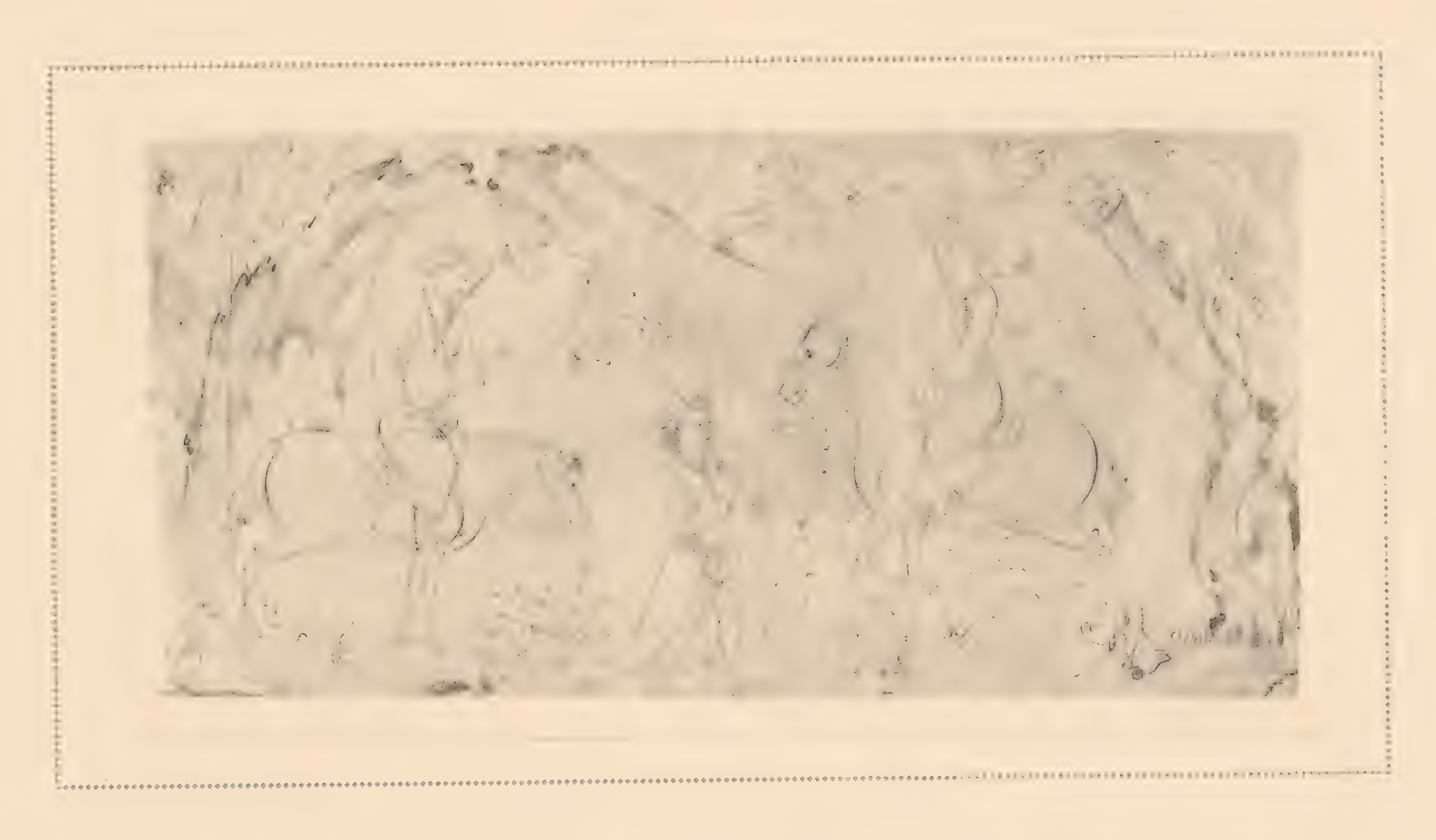


Schreibstube



Landschaft mit Tieren

F. Bruckmann A.-G., München



Rast zweier Reiter im Walde

F. Bruckmann A.-G., München



Entwürfe für Buchillustrationen

a)



Betender Mann

b)



Greis mit Stab

a)



Sitzender Mann mit Schreibgerät

b)



Greis, sich auf einen Stab stützend

F. Bruckmann A.-G., München



Liebespaar

Alter Mann und junges Mädchen



Der Tuchhändler



Der Polospieler





Der Wolfjäger



F. Bruckmann A.-G., München



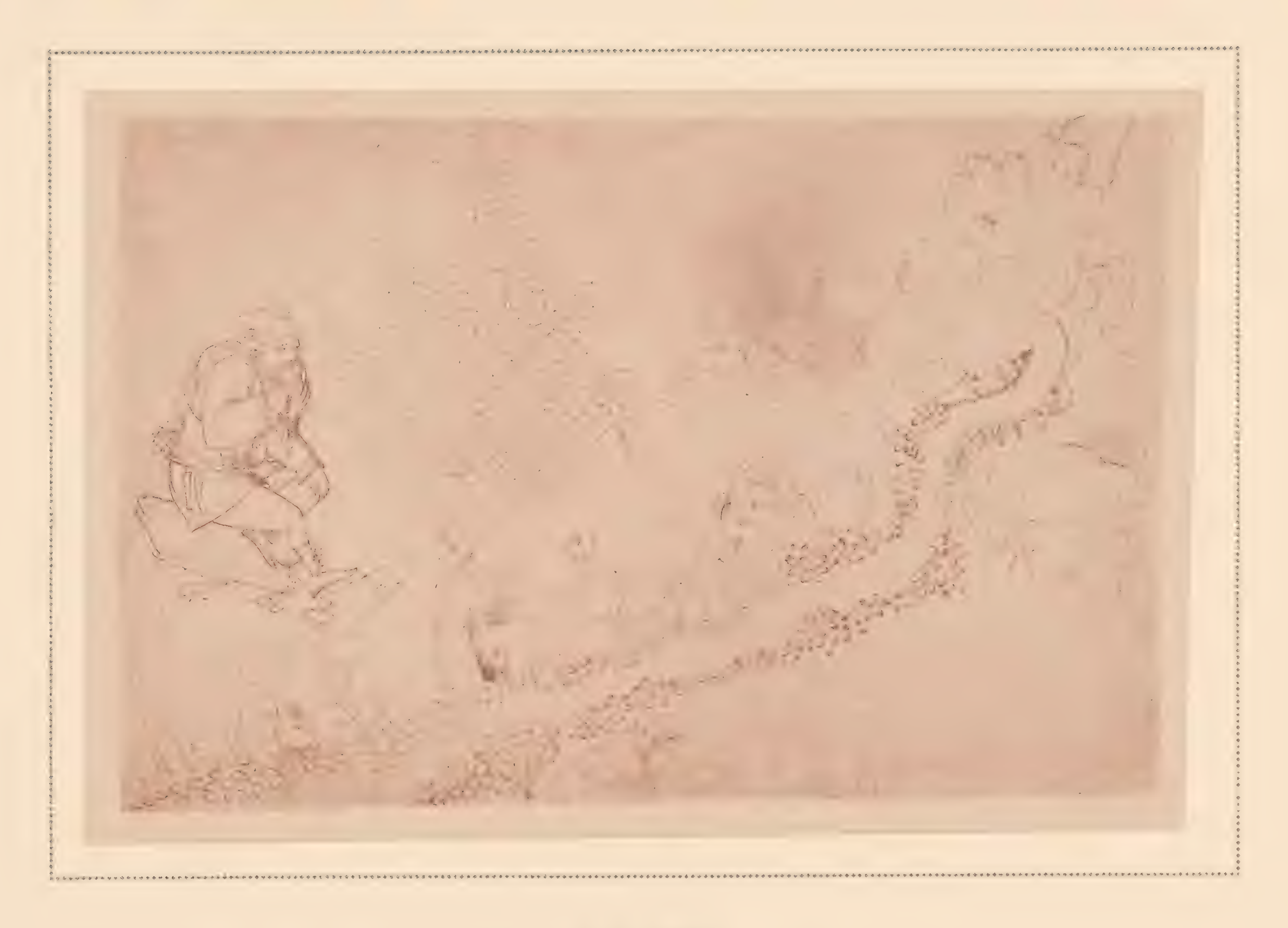
Krieger mit Beutepferd



Rastender Mann im Gebirge



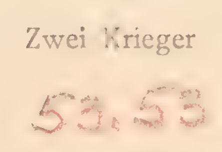
F. Bruckmann A.-G., München



Hirt mit Schafherde

F. Bruckmann A.-G., München

Zwei Krieger





Die Schindmähre

F. Bruckmann A.-G., München



Drei Skizzen

1. Schreitender Mann, sich umschauend
2. Reiter im Bach 3. Polospieler (?)



Drei Skizzen

1. Knieender Mann mit Gefäß
2. Knieender Mann mit aufgestützten Armen
3. Auf einem Hügel stehender Mann mit Spindel

Rustem, das Pferd Raksch einfangend (?)





Vier Skizzen

1. Krieger zu Pferde
2. Kamelreiter mit Lanze
3. Liegender Hund
4. Maus vor offener Falle



Vogelkampf

a)



Brustbild eines Jünglings

b)



Zwei Frauenköpfe

a)



Schreitender Mann

b)



Sitzender Mann

F. Bruckmann A.-G., München


SMITHSONIAN INSTITUTION LIBRARIES
3 9088 01676 7204